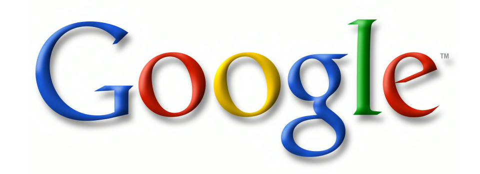




Die Entwicklung der Deutschen Bühnenkunst

von

Dr. John Schikowski.

Die Entwicklung
der deutschen Bühnenkunst.



o

Die Entwicklung

der

Deutschen Bühnenkunst.

Von

Dr. John Schikowski.



Verlag von
Johannes von Schalscha-Ehrenfeld.
Leipzig 1905.

Vorwort.

Diese kurze Übersicht über die Entwicklung der deutschen Schaubühne beruht nur zum Teil auf einem eigentlichen Quellenstudium. Ich habe mich aber bemüht, überall die letzten Resultate der theatergeschichtlichen Forschung zu geben. Wenn ich dabei nicht immer imstande war, die Namen und Werke der betreffenden Forscher zu nennen, so mag der Zweck des kleinen Buches, das keine wissenschaftliche Arbeit sein will, diese Unterlassungssünden erklären und entschuldigen.

Charlottenburg, im August 1904.

J. S.

Inhalt.

0

Die Entwicklung

der

Deutschen Bühnenkunst.

Von

Dr. John Schikowski.



Verlag von
Johannes von Schalscha-Ehrenfeld.
Leipzig 1906.



Deutsche Verlagsdruckerei Felix Merseburger, Leipzig.

Inhalt.

I. Urzeit und Mittelalter.

Bis in die altersgraue Urzeit läßt sich der Stammbaum des deutschen Theaters und der deutschen Schauspielkunst zurückverfolgen. Freilich liegen die Spuren in diesen ältesten Zeiten nicht klar zu Tage, und der Geschichtschreiber ist vielfach auf Vermutungen angewiesen, bei denen die Anfänge der Kunst unter den primitiven Völkern unserer Tage die nötigen Fingerzeige geben müssen. Da sehen wir denn, daß die ersten Spuren theatralischer Versuche in mimischen Tänzen sich finden, die von Wechselgesängen begleitet zu werden pflegen. Die mimischen Tänze und die Zwiegesänge sind die beiden uralten Wurzeln, aus denen das Theater — das Drama und die Schauspielkunst — emporwuchsen.

Der Hang zur spielerischen Nachahmung wichtiger natürlicher Vorgänge des Lebens ist bei den primitiven Völkern, wie bei den Kindern, besonders stark ausgeprägt. Selbst bei höher entwickelten Tieren findet sich etwas ähnliches. Wenn eine junge Katze im Spiel mit einer rollenden Kugel die für das Geschlecht der Katzen wichtige Tätigkeit des Mäusefangs nachahmt, so hat das dieselbe Bedeutung, wie etwa das Puppenspiel der Mädchen und das Soldatenspiel der Knaben. Solche Spiele, die natürliche, für die Gattung wichtige Vorgänge und Beschäftigungen nachahmen, finden sich bei zahlreichen primitiven Völkern als beliebte Unterhaltungsmittel. Zu dem Hang der Naturnachahmung gesellt sich dann in der Regel noch die Freude an der rhythmischen,

gleichförmig taktmäßigen Bewegung des Körpers, und es entstehen jene mimischen Tänze.

Als zweite Wurzel der dramatischen Kunst sind die primitiven Zwiegesänge zu nennen, eine bei zahlreichen Urvölkern nachweisbare Form der Lyrik. Bald sind es Wechselgespräche Liebender, bald Kampflieder zweier streitenden Parteien. Teils ist der Text überliefert, teils wird er während des Gesanges improvisiert. Man mag dabei an die spöttischen Schnaderhüpferln denken, mit denen die bayrischen und tiroler Burschen einander necken.

Während das Vergnügen an geistigen Kampfspielen die Gattung der Zwiegesänge geboren hat, besteht die Wirkung der mimischen Tänze, abgesehen von der Befriedigung des Nachahmungstriebes, vor allem darin, daß starke seelische Bewegungen sich in ihnen entladen. Der englische Philosoph Herbert Spencer hat einmal die Bemerkung gemacht: Jede stärkere Gemütserregung habe das Bestreben, sich in rhythmischen Körperbewegungen zu äußern. Durch den Tanz wird dieser natürliche Drang befriedigt, der Tanz gewährt eine wohltätige Befreiung und Reinigung des Gemütes von jenen leidenschaftlichen Erregungen. Jedenfalls bestand der ursprüngliche und naturgemäße Zweck solcher Aufführungen darin, daß sie den Mitwirkenden ein Vergnügen bereiteten. Die Rücksicht auf etwaige Zuschauer stand erst in zweiter Reihe. Erst später wurde das „Spiel" zum „Schauspiel". Zu dem Lustgefühl, das die Bewegung des Tanzes in ihm hervorrief, gesellte sich dann in der Seele des Tänzers noch das Bewußtsein, daß er das Wohlgefallen und die Bewunderung seines Publikums auf sich ziehe. Der Zuschauer aber erfreute sich an dem dem Tänzer versagten Anblick der kraftvollen, regelmäßigen, abwechselnden Einzel- und Massenbewegungen

und das Lustgefühl, das in dem Tänzer flammte, ging auch auf das Publikum über. So beeinflussen sich beide Teile wechselweise und geraten in leidenschaftliche Erregung. Sie berauschen sich an den Tönen und Bewegungen, die gemeinsame Begeisterung steigt und schwillt am Ende nicht selten zu einer wahren Wut an, die — wie man es bei solchen Tanzaufführungen wilder Völker beobachtet hat — zuweilen gewalttätig ausbricht.[1]

Mimische Tänze und Wechselgesänge bildeten auch einen wichtigen Bestandteil der urzeitlichen germanischen Poesie. Symbolische, von pathetischen Hymnen und rhythmischen Tanzbewegungen begleitete Handlungen feierten die wichtigsten Augenblicke des menschlichen Lebens, Geburt, Verlobung, Tod, feierten den Wechsel der Jahreszeiten und die Feste der Götter. Da wird der Frühling als göttlicher Reitersmann, der das Dorf betritt, auf dem Anger mit festlichen Aufführungen empfangen. Er hält mit dem Winter ein feindliches Zwiegespräch, und der mürrische Riese wird geschlagen und in den düstern Wald oder in den vom Eise befreiten Dorfteich gedrängt. Noch das ganze Mittelalter hindurch wurden — oft zum großen Ärger der Geistlichkeit — jene symbolisch-dramatischen Frühlingsfeste gefeiert, in denen Herr Mai mit ritterlichem Gefolge auftritt und den Winter im Turnier aus dem Sattel sticht. Ja, das Spiel vom Streite des Sommers und des Winters hat sich in manchen Gegenden Deutschlands bis in unsere Zeit hinein erhalten. Der Sommer erscheint in Efeu und Grün gekleidet, der Winter in Stroh und Moos gehüllt, und von den streitenden Parteien ist die eine mit Sensen, die andere mit Ofengabeln bewaffnet.

Aus den Vorsängern der heidnischen Urzeit, die bei den Reigenliedern als Leiter und Textkundige fungiert hatten,

entwickelte sich etwa zur Zeit der Völkerwanderung (4. und 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung) der edle und angesehene Stand der epischen Sänger. Diese waren, sowohl als Dichter wie auch als Bewahrer der dichterischen Überlieferung, die Träger des alten deutschen Heldengesanges, der zur Zeit der Völkerwanderung entstand und denselben pathetisch-dramatischen Charakter trug wie die Reigenhymnen der germanischen Urzeit. Da ist nichts von einem epischen Stil nach Art der homerischen Gesänge zu spüren. Alles sprüht von dramatischem Leben in temperamentvoll wechselnder Bewegung. Das charakteristische Denkmal dieser Poesie, das alte Hildebrandslied, kann man beinahe, wie ein Theaterstück, mit verteilten Rollen lesen. Und so mußte auch die Vortragskunst der epischen Sänger einen mehr deklamatorisch-dramatischen, als einfach rezitierenden Charakter haben. Man mag dabei etwa an jene Rhapsoden der Gegenwart denken, die ganze Dramen mit charakterisierender Unterscheidung der einzelnen Personen vortragen. Die epischen Sänger des 4. bis 8. Jahrhunderts erfreuten sich beim Volk und bei den Fürsten eines hohen Ansehens. Das Arrangement der höfischen Feste lag ihnen zuweilen ob, und oft spielten sie, da sie eine ritterliche Erziehung genossen hatten, bei den kunstliebenden Fürsten und Grafen die Rolle der Vertrauten und Ratgeber, vornehmlich in Liebessachen. Wie hoch diese Volkssänger und Harfenspieler geschätzt wurden, geht unter anderem daraus hervor, daß für sie ein höheres Wergeld (d. i. die Buße, die die Familie des Getöteten vom Verbrecher zu beanspruchen hatte) gezahlt werden mußte als für andere Freie.

Der Niedergang der alten, halbheidnischen Sangeskunst, der sich seit dem 10. Jahrhundert vollzog, änderte dann die soziale Stellung der vornehmen Spielleute voll-

ständig. Mit der Kunst zugleich sanken auch ihre Träger, und die „hochgemuten Sänger", die Freunde der Stammesfürsten und Könige des 6., 7. und 8. Jahrhunderts, degradierten sich allmählich zu Narren des Pöbels. Sie waren jetzt nicht mehr die Lehrer, sondern die Spaßmacher ihres Volkes. Sie verbrüderten sich mit den im westlichen Deutschland vagabondierenden Nachkommen der römischen Zirkuskünstler, Taschenspieler, Akrobaten und Possenreißer und erhielten aus den Kreisen der verbummelten Klosterschüler, der sogenannten Vaganten und Goliarden, einen ebenbürtigen Zuwachs. So bildete sich der verachtete Stand der „fahrenden Leute" heraus, dessen gesellschaftliche und rechtliche Stellung im Mittelalter keine beneidenswerte war. Nach den alten deutschen Volksgesetzen galten die Fahrenden als recht- und ehrlos, und die alte christliche Kirche, die die Schaubühne als eine Stätte des Teufelsdienstes betrachtete, nahm von vornherein eine feindliche Stellung gegen sie ein.[2]

Indessen vermochten weder Priesterflüche noch Verordnungen der weltlichen Obrigkeit die natürliche Freude des Volkes an theatralischen Spielen und dramatischen Aufführungen völlig zu ertöten. War doch die altchristliche Kirche selbst in gewissen gottesdienstlichen Gebräuchen diesem volkstümlichen Bedürfnis entgegengekommen. In den ersten Zeiten der Völkerwanderung nämlich, als es galt, die Lehren der neuen Religion den wenig gebildeten Kirchenbesuchern möglichst augenfällig zu machen, hatte man sich beim Gottesdienst einer Art religiösen Anschauungsunterrichts bedient. Man führte die wichtigsten Vorgänge der biblischen Geschichte den Gläubigen und Ungläubigen in theatralischer Nachbildung vor Augen. So war es schon in jenen ältesten Zeiten, da man die körperliche Darstellung des Stifters der christlichen Religion noch für eine Todsünde

hielt, Sitte geworden, am Nachmittag des Karfreitags in den Kirchen die Grablegung Christi symbolisch darzustellen. Vor dem Hauptaltar errichtete man ein Kreuz, das am Abend unter klagenden Gesängen niedergelassen, in Leinentücher gewickelt und in eine entlegene Seitenkapelle, die als Grab dekoriert war, übergeführt wurde. Hier ruhte es bis zum Ostertage, wo es am frühen Morgen unter Jubelhymnen wieder herausgenommen, aufgerichtet und hinweggebracht wurde. Dieses fromme Schauspiel erfuhr dann im Laufe der Zeit mannigfache Ausgestaltungen. In feierlichen Aufzügen und Wechselgesängen zweier Halbchöre stellte man, im Anschluß an den Text des Evangeliums, den Besuch der drei Marien am Grabe Christi und ihr Gespräch mit den Engeln dar. Während der Frühmesse des Ostersonntags fanden diese kirchlich-dramatischen Feiern statt. In feierlicher Prozession zogen die beiden Chöre zu dem vor dem Hauptaltar aufgebauten Grabe und führten folgenden Wechselgesang — in lateinischer Sprache — auf: Chor der Engel: „Wen sucht ihr im Grabe, ihr Christinnen?" Chor der Marien: „Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmelsbewohner." Chor der Engel: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hat. Gehet hin und verkündiget, daß er aufgestanden ist aus dem Grabe." Chor der Marien: „Der Herr, der für uns am Kreuze gehangen hat, ist auferstanden aus dem Grabe!"

Dieser kurze Wechselgesang ist der Keim, aus dem sich das geistliche Drama entwickelt hat, das während des ganzen Mittelalters die deutsche Schaubühne beherrschte und in seinen letzten Ausläufern bis in unsere Zeit hinein lebendig geblieben ist. Durch allerhand Zutaten gewann die ursprünglich aus jenen vier Sätzen bestehende Feier allmählich an Umfang und an dramatischem Leben. Zu der

ersten, der Grabesszene, trat eine zweite und eine dritte. Neben den Chören erscheinen einzelne Personen, die einen regelrechten Dialog miteinander führen, der Gesang wird durch gesprochene Partien abgelöst 2c. Immer größeren Spielraum mußte die Kirche diesen dramatischen Feiern gewähren, aber da die Aufführungen im Gotteshause stattfanden, so durften Mimik und Aktion eine gewisse feierlich-steife Gemessenheit nicht aufgeben und durfte nur die lateinische Sprache zur Verwendung kommen. Damit war aber das Volk auf die Dauer nicht zufrieden zu stellen. Es verlangte eine lebhaftere Aktion bei diesen Schaustellungen, und es verlangte vor allem die deutsche Sprache. Daß dieses Verlangen mit der Zeit immer ungestümer wurde, hatten zum Teil die Geistlichen selber bewirkt, die sich bei ihren Aufführungen häufig der Hilfe der oben erwähnten Vaganten bedienten. Diese Vaganten, die außerhalb ihrer geistlichen Tätigkeit das Volk auf den Märkten durch Vermummungen und Possenreißereien zu unterhalten pflegten, hatten in die kirchlichen Feiern nicht bloß eine lebhaftere Darstellungsweise eingeführt, sondern sie suchten auch durch humoristische Karikierung der heiligen Personen, durch burleske Verdrehungen der feierlichen Gesänge, durch Einlegen komischer Szenen 2c. zum profanen Ergötzen ihres Publikums beizutragen. Die Pfaffen vermochten der lustigen Geister, die sie selber gerufen hatten, nicht mehr Herr zu werden, die Verbote, die von der geistlichen Obrigkeit gegen das Auftreten der Vaganten in der Kirche erlassen wurden, erwiesen sich als machtlos, und so blieb am Ende nichts anderes übrig, als die immer weltlicher gewordenen Aufführungen aus der Kirche ins Freie zu verlegen. Damit war die Bahn zur volkstümlichen Ausgestaltung dieser Schauspiele geöffnet.

Bis zum 12. Jahrhundert hin hatte die Kirche den ganzen Jahreskreis ihrer Feste durch geistliche Schauspiele geschmückt. Der Stoff dieser frommen Dramen umfaßte schließlich den gesamten Inhalt der biblischen Geschichte von der Schöpfung der Welt bis zur Himmelfahrt Christi, sowie die Lebensläufe einzelner Heiligen. Da gab es außer den ursprünglichen Osterspielen: Weihnachtsspiele, Christi-Grablegungsspiele, Christi-Himmelfahrtspiele, Jüngstes-Gerichtspiele, Fronleichnamsspiele, Zehn-Jungfrauenspiele, Magdalenenspiele, Dorotheen-, Katharinen-, Theophilusspiele ꝛc. Eine besondere Bedeutung hatten die sogenannten Passionsspiele, die ursprünglich nur die Leidensgeschichte Christi zum Inhalt hatten, sich dann aber immer mehr und mehr auswuchsen und schließlich die ganze biblische Geschichte des alten und neuen Testaments in ihren wichtigsten Momenten darstellten.

Dadurch, daß man diese Aufführungen aus den Kirchen hinaus ins Freie verlegte, auf die Straßen und Plätze der Städte und Dörfer, dadurch, daß nicht nur Geistliche, sondern auch Laien sich daran beteiligten, und namentlich durch den immer stärker werdenden Einfluß der Vaganten, gewannen die geistlichen Spiele außerordentlich an Volkstümlichkeit und „Weltlichkeit". Die Vaganten waren Kenner der Volkspoesie und wußten, was ihrem Publikum gefiel. Sie waren überdies selbst Schauspieler von Beruf und verstanden es, die überlieferten Stoffe dramatisch zu gestalten und die wichtigsten Rollen in ihrer Art kunstgerecht darzustellen. An kleineren Orten lag wohl überhaupt zuweilen die ganze Leitung der Spiele in ihren Händen, im allgemeinen freilich behielt sich die Geistlichkeit die Oberaufsicht vor und wachte darüber, daß man in den Zugeständnissen, die man dem Geschmack und der Schaulust

des Volkes machte, nicht zu weit ging und daß das, was vorgeführt wurde, wenigstens in seinem Kerne religiös blieb.

In den Szenen, für die die biblische Überlieferung detaillierte Grundlagen bot, war die Wirksamkeit der Vaganten natürlich sehr beschränkt; sie mußten sich hier an den Wortlaut des heiligen Textes halten und durften ihrer ausgestaltenden Phantasie keinen großen Spielraum gestatten. Dort aber, wo die biblischen Grundlagen fehlten oder nur dürftig waren, konnten sie nach freiem Ermessen szenisch und schauspielerisch schalten und walten. Zu diesen Stoffen gehörte vor allem die Auferstehung und die Höllenfahrt Christi. Hier bot sich Gelegenheit, ein Stück der heiligen Geschichte in echt deutschem Gewande den Zuschauern vorzuführen. Denn von einer historischen Auffassung der Verhältnisse ist selbstverständlich keine Spur zu finden. Alles wurde in das Gewand der Zeit gekleidet, und je deutlicher, drastischer und ausführlicher das geschah, umso besser gefiel die Aufführung.

So erscheint denn in dem Auferstehungsspiel Pilatus mit einem großen Gefolge von Rittern, ganz wie ein deutscher Lehnsherr jener Zeit. Juden ziehen unter Absingung hebräischer Gesänge in den Tempel, wo sie der Beratung pflegen. Sie kommen zu dem Entschluß, Pilatus um eine Grabwache zu bitten. Pilatus gewährt mit gnädigen Worten ihre Bitte und gibt seine eigenen Ritter als Wache her. Diese begeben sich zu dem Grabe unter Absingung des Spottliedes:

Wir sollen zu dem Grabe gehn,
Jesus, der will auferstehn.
Ist das wahr, ist das wahr,
So sind golden unsre Haar'.*

* D. h. das ist ebensowenig wahr, als unsre Haare golden sind.

Man hört die Prahlereien und Aufschneidereien der ritterlichen Wächter, deren jeder sich erbietet, es mit allem, was da kommen mag, aufzunehmen. Da nahen die Engel und versenken die Renommisten in einen todesähnlichen Schlaf, in dem sie unbeweglich daliegen, aber alles sehen können, was am Grabe vor sich geht. Ein Engel weckt Christus, der der Gruft entsteigt und die Absicht kund tut, die in der Hölle gefangenen Seelen zu befreien. Er erscheint vor dem Höllentor, das die Teufel verriegelt haben, verlangt vergebens Einlaß, zerbricht im Zorn die Pforte und entführt die Seelen in das Paradies. Inzwischen sind die Wächter erwacht. Sie eilen zu den Juden und melden, was passiert ist. Die Juden sind sehr ungehalten und beschimpfen die unachtsamen Wächter. Aber diese drohen, daß sie alles verraten würden, und so müssen die Juden am Ende noch obendrein das Schweigen der Ritter erkaufen und sie vor Pilatus' Zorn schützen — ein Ausgang, der von dem Gros des damaligen, wenig judenfreundlich gesinnten Publikums natürlich mit Jubel aufgenommen wurde.

Neben den rein unterhaltenden fanden auch direkt possenhafte Elemente schon früh Eingang in die geistlichen Spiele. So wurde das sündhafte Leben der Magdalena, das Treiben der törichten Jungfrauen, das Leben am Hofe Salomons mit sehr drastischer Derbheit vorgeführt, und die Rollen der Teufel, der Grabwächter sowie des Krämers, bei dem die drei Marien die Salben für den Leichnam Christi kaufen, waren von alters her beliebte Komikerrollen. Einen richtigen Operettenton schlägt ein Osterspiel, „Vom Leiden Christi", an, das aus dem 13. Jahrhundert stammt und in dem zwischen die biblische Handlung prächtige Schwankszenen mit lateinischen und

deutschen Liedern eingeschoben sind. Diese Lieder sind zum Teil von herzerfreuender Urwüchsigkeit, Frische und Anmut. Das sündige Weltkind Maria Magdalena tritt in einer dieser Szenen auf, tänzelt vor dem Publikum hin und her und singt:

Ich bin ein ledig junges Weib
Und trage einen stolzen Leib,
Ich will mit Freuden fröhlich sein,
Nach Tanzen steht das Herze mein.

Die fromme Martha spielt die Rolle der Warnerin:

Maria, liebste Schwester mein,
Bezähm' das wilde Herze dein,
Bedenk', daß Gott uns hat gegeben
In dieser Welt ein krankes Leben,
O zügle deinen Übermut,
Das ist für deine Seele gut!

Aber die boshafte Maria entgegnet:

Schwester, schweig, laß mich gewähren!
Du bist ja eine alte Törin —
Du tätst es auch, wärst du wie ich,
Doch bist du gar unminniglich.

Auch auf eine zweite Ermahnung, in der die fromme Martha auf ihre eigene Tugendhaftigkeit hinweist, erfolgt die schnöde Antwort:

Jawohl, jetzt bist du gries und alt,
Dein Leib ist dir vom Alter kalt,
Nun geh, spinn deinen Rocken,
Laß dich der Teufel zocken!

Erst nach der dritten Ermahnung bekehrt sich Maria. Eine besondere Pflege wurde den Teufelsszenen zu teil, die erst ein Bestandteil der Höllenfahrtszene waren, dann aber, auch wo sie nicht in die Handlung paßten, als komische

Zwischenspiele den geistlichen Dramen ein- oder angefügt wurden. Auch in der Krämerszene pflegten die inszenierenden Vaganten ihrer Laune in ausgiebigstem Maße die Zügel schießen zu lassen. Diese Szene wuchs mit der Zeit ins Unglaubliche an und nahm schließlich den größten Teil der Osterspiele ein. Die komische Hauptperson war der Handlanger des Krämers, der „Knecht Rubinus", der erste richtige Hanswurst der deutschen Schaubühne, mit dem die Vaganten einen Vertreter ihres eigenen Standes in das geistliche Drama eingeführt hatten. Denn die ganze Rolle des Rubinus bestand aus einer Aneinanderreihung von Witzen, wie sie die fahrenden Spielleute auf ihren Kreuz- und Querzügen zur Ergötzung des Volkes vorzutragen pflegten.[8]

Neben dem Erbaulichen und dem Erheiternden bevorzugte man aber auch das Schreckliche und Greuliche auf der geistlichen Bühne. Körperliche Leiden und Mißhandlungen, martervolle Hinrichtungen waren sehr beliebt. Dabei scheint die Auswahl des sichtbar Dargestellten durch Rücksichten der Schicklichkeit wenig beengt gewesen zu sein. Die heilige Katharina wurde zur Geißelung vollständig entkleidet, dem Marcellus wurde der Mantel genommen, so daß er splitternackt entfliehen mußte, Geburten vollzogen sich mit allen realistischen Einzelheiten vor den Augen des Publikums.

Wer sich von der äußeren Gestalt dieser Aufführungen einen Begriff machen will, der darf an das, was wir heutzutage Drama und Theater nennen, nicht denken. Die älteste deutsche Schaubühne war ebenso primitiv wie eigenartig. In der Mitte eines freien Platzes erhob sich ein großes hölzernes Podium; oder man spielte auf dem Platz selbst und errichtete ringsum Schaugerüste für das Publikum.

Da ein Dekorationswechsel nicht stattfand und der Schauplatz während der ganzen Vorstellung unverändert blieb, so mußten sich von vornherein sämtliche Orte der Handlung, die das Spiel verlangte, auf der Bühne vorfinden. Es gab nun Spiele, die sich mit einem einzigen Schauplatz begnügten, aber auch solche, die deren zwanzig und mehr verlangten. Da sah man denn an einer Stelle das Paradies mit dem Baum der Erkenntnis und der Schlange, nebenbei ein kleines Podium, auf dem das Opfer Abrahams sich vollzog; in einiger Entfernung davon stand der Tempel von Jerusalem — vier Pfähle mit einem Dach darüber, so daß man von allen Seiten hineinsehen konnte — ferner der Abendmahlstisch, das goldene Kalb, der Garten der Magdalena 2c. Alle diese Orte, durch irgendwelches dekoratives Beiwerk oder auch einfach durch Aufschriften gekennzeichnet, lagen in buntem Gemisch nebeneinander auf der Bühnenebene. Nichts durfte fehlen, denn das Publikum jener Zeiten war in seiner Art anspruchsvoll und nahm es mit den Dekorationen und Requisiten sehr genau. Jeder Gegenstand, den der betreffende Abschnitt der biblischen Geschichte erwähnte, mußte auch auf der Bühne zu sehen sein: die Arche Noah, der brennende Dornbusch, Sonne, Mond, Sterne, Regenbogen, der Kopf Johannes des Täufers, die Taube, die sich auf Christus herabläßt, der krähende Hahn u. s. w. Sogar die bühnengerechte Darstellung übersinnlicher Dinge wurde ohne Bedenken gewagt; so ließ man z. B. die Seelen abgeschiedener Personen in der Gestalt von kleinen Puppen erscheinen.

Die Dauer der Vorstellungen war sehr verschieden. Es gab geistliche Dramen, die nur 30, und solche, die mehr als 8000 Verse enthielten. Die Aufführung der letztgenannten nahm drei Tage in Anspruch. Die Spiele begannen

gewöhnlich am Vormittag, und wenn es nötig war, agierte man, mit den notwendigen Pausen für die Mahlzeiten, bis zum Abend. In festlichem Aufzuge begaben sich die Mitwirkenden — Geistliche, Bürgersleute, Schüler u. s. w. — nach dem Schauplatz. Die Spaßmacher und die Teufel bewegten sich außerhalb des Zuges und trieben mit dem zuschauenden Publikum allerhand Possen. Am Schauplatz angekommen, ordnete man sich auf der Bühne, und mit einem Prologe, der das Publikum zur Ruhe aufforderte, den Inhalt des Spiels mitteilte und zuweilen auch die einzelnen Schauspieler vorstellte, begann die Aufführung. Sämtliche mitwirkenden Personen blieben während der ganzen Dauer der Vorstellung auf der Bühne versammelt. Sie begaben sich, wenn sie beschäftigt waren, an den betreffenden Standort und traten dann wieder zurück. Es gab Stücke mit 2, 3, 4, aber auch solche mit 100 bis 200 Personen.

Ebenso fremdartig wie die alte Schaubühne erscheint uns heute das Verhalten des Publikums bei diesen mittelalterlichen Aufführungen. Die Zuschauer waren in fortwährender Bewegung, denn wie die Schauplätze auf der Bühne wechselten, so drängte auch die Masse des Publikums bald hierhin, bald dorthin, um jedesmal den Standort zu finden, von dem aus die gerade agierte Szene am besten zu sehen und zu hören war. Ja, die Zuhörer wurden auch zuweilen direkt an den Aufführungen beteiligt. Man forderte sie von der Bühne herab auf, niederzuknien oder ein Vaterunser zu sprechen, oder ein Lied (z. B. „Christ ist erstanden") anzustimmen. Daß man sich auch sonst auf den Schaugerüsten nicht schweigsam verhielt, beweisen die zahlreichen Ermahnungen zum Stillschweigen, mit denen wichtige Dramenstellen eingeleitet wurden.

Entstehungszeit ungefähr in diese Periode fällt, bedienen sich mit Vorliebe der dialogischen Form. Die religiösen und sozialen Kämpfe, an denen das Volk ein unmittelbares Interesse hatte, prägten der Reformationszeit den Charakter des Dramatischen auf und die streitenden Parteien benutzten die Bühne als gute Wehr und Waffen. Das bretterne Schaugerüst, das vorher Kanzel gewesen war, wurde zur Rednertribüne, von der die Bekämpfer und die Verteidiger des Papsttums die Saat ihrer Lehren ins Volk streuten.

Schon in den letzten Zeiten des Mittelalters hatte das deutsche Volk neben dem theatralischen Kunstbetriebe, der unter geistlicher Vormundschaft zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen stattfand, auf eigene Faust eine derbere und urwüchsigere Art von dramatischen Spielen gepflegt. Neben dem geistlichen Drama lief, von den „Gebildeten" freilich kaum beachtet, eine Art rein nationalen Dramas her, das seine Stoffe aus den volkstümlichen nationalen oder kirchlichen Sagen, vornehmlich aber aus dem zeitgenössischen Volksleben holte. Die Erzeugnisse dieser Dichtungsgattung sind unter dem Namen Fastnachtspiele bekannt.

Die Kirche selbst hatte die Karnevalswochen der ausgelassenen Tollheit und Narrenwirtschaft freigegeben[5] und die fahrenden Leute, die Gaukler und Possenreißer, bemächtigten sich dieser Freiheiten, um auf dem sonst arg bestrittenen und beschnittenen Gebiete ihrer eigentümlichen Berufstätigkeit einmal reiche Ernten ungeschmälert einzuheimsen. Bei den Freß- und Saufgelagen, die während der Fastnachtzeit in den patrizischen und zünftlerischen Trinkstuben abgehalten wurden, fungierten die fahrenden Leute als Arrangeure der vornehmeren geselligen Unterhaltung. Sie

II. Die Reformationszeit.

Wir haben gesehen, wie die christliche Geistlichkeit die volkstümliche Entwicklung einer deutschen Bühnenkunst zunächst zu hemmen, dann in kirchliche Bahnen zu lenken versucht hat, und wie schließlich, allen pfäffischen Gewalten zum Trotz, eine immer größere „Weltlichkeit" in den geistlichen Schauspielen Platz griff. Wir haben den Entwicklungsgang bis zur sogenannten Reformationszeit verfolgt, d. h. bis um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, wo sich eine ungeheure wirtschaftliche und geistige Umwälzung in deutschen Landen vollzog, wo mit der vollen Entwicklung des geldwirtschaftlichen Zeitalters eine freiere, individualistische Kultur an die Stelle der gesellschaftlichen Gebundenheit und Beschränktheit des Mittelalters trat. Das einzelne menschliche Individuum, das früher nur als unpersönliche Ziffer in dem politischen oder Familienverbande angesehen worden war, trat jetzt als Machtfaktor in den Mittelpunkt der staatlichen, religiösen und künstlerischen Entwicklung. In der Literatur wurden die ersten Versuche zu einer persönlichen Charakteristik gemacht — Versuche, die vornehmlich dem Drama zugute kommen mußten. Und die ganze Literatur jener Zeit drängte zur dramatischen Form. Das lebendige Wechselgespräch in theatralischer Steigerung wurde eine beliebte Dichtungsart. Sogar die Gelehrten veröffentlichten ihre Werke nicht selten in der Form volkstümlicher Gespräche, und die Zeitungen, deren

Entstehungszeit ungefähr in diese Periode fällt, bedienen sich mit Vorliebe der dialogischen Form. Die religiösen und sozialen Kämpfe, an denen das Volk ein unmittelbares Interesse hatte, prägten der Reformationszeit den Charakter des Dramatischen auf und die streitenden Parteien benutzten die Bühne als gute Wehr und Waffen. Das bretterne Schaugerüst, das vorher Kanzel gewesen war, wurde zur Rednertribüne, von der die Bekämpfer und die Verteidiger des Papsttums die Saat ihrer Lehren ins Volk streuten.

Schon in den letzten Zeiten des Mittelalters hatte das deutsche Volk neben dem theatralischen Kunstbetriebe, der unter geistlicher Vormundschaft zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen stattfand, auf eigene Faust eine derbere und urwüchsigere Art von dramatischen Spielen gepflegt. Neben dem geistlichen Drama lief, von den „Gebildeten" freilich kaum beachtet, eine Art rein nationalen Dramas her, das seine Stoffe aus den volkstümlichen nationalen oder kirchlichen Sagen, vornehmlich aber aus dem zeitgenössischen Volksleben holte. Die Erzeugnisse dieser Dichtungsgattung sind unter dem Namen Fastnachtspiele bekannt.

Die Kirche selbst hatte die Karnevalswochen der ausgelassenen Tollheit und Narrenwirtschaft freigegeben[5] und die fahrenden Leute, die Gaukler und Possenreißer, bemächtigten sich dieser Freiheiten, um auf dem sonst arg bestrittenen und beschnittenen Gebiete ihrer eigentümlichen Berufstätigkeit einmal reiche Ernten ungeschmälert einzuheimsen. Bei den Freß- und Saufgelagen, die während der Fastnachtzeit in den patrizischen und zünftlerischen Trinkstuben abgehalten wurden, fungierten die fahrenden Leute als Arrangeure der vornehmeren geselligen Unterhaltung. Sie

veranstalteten allerhand scherzhafte Vermummungen, sie waren die Vorspringer und Hauptnarren bei den Maskenumzügen der jungen Bürger und Handwerker, und es gelang ihnen bald, die lustigen Sprüche, mit denen man, altem Brauche folgend, von Haus zu Haus zu ziehen pflegte, zu kleinen Gesprächen und possenhaften Auftritten auszudehnen. Ihre Stoffe griffen sie meistens mitten aus dem Volksleben heraus. Anfangs mögen diese kleinen Maskengespräche persönliche Neckereien enthalten haben, mit denen man in den Häusern der lieben Nachbarn umherzog, bald aber wurde den Spielen eine allgemeine satirische Bedeutung gegeben, indem man nicht mehr die privaten Narrheiten der Freunde und Bekannten, sondern lächerliche Vorgänge des bürgerlichen Lebens im allgemeinen darin geißelte, indem man Marktszenen, Zänkereien, Prozeßschlichtungen u. s. w. darstellte. Mit richtigem Griff hatte der Instinkt des Volkes sogleich den eigentlichen Kern des Dramas gefunden, dessen Inhalt und Wesen ja in jeglicher Form Widerstreit und Schlichtung ist. Auch die politische Satire ist diesen alten Fastnachtschwänken nicht fremd, und selbst eine derbe Verspottung kirchlicher Gebräuche durfte man sich gestatten. Aber man hat in diesen Aufführungen doch nicht ausschließlich Spott und Allotria getrieben, sondern ganz ernsthafte, ja tiefreligiöse Bestandteile finden sich zuweilen mitten in den niedrigsten Possen, ähnlich wie in die geistlichen Spiele sich Schwankszenen eingeschlichen hatten.

Die Fastnachtspiele sind eine überaus wertvolle Quelle für das Verständnis der sozialen Verhältnisse jener Zeiten. Sie zeigen uns die damalige Welt, mit den Augen des zünftigen Bürgers betrachtet, nach dessen Geschmack und für dessen Gesichtskreis die Stücke eingerichtet waren. Der bürgerliche Ursprung läßt sich nur selten verleugnen. Die

städtischen Kreise wurden von den Peitschenschlägen der Fastnachtsatiriker nur ausnahmsweise getroffen. Den hauptsächlichen Stoff gaben jene Kreise ab, die zu den bürgerlichen Interessen in irgendwelchem Gegensatze standen: die Ritter, die Geistlichkeit, die Juden, die Bauern. Namentlich die Bauern mußten zu vielem herhalten. Sie mußten den Bürger durch plumpe Tanzbewegungen erheitern, mußten auf Betrügereien hineinfallen, mußten durch Zoten ergötzen. Ihnen wurde vom Dichter vieles aufgebürdet, was man eigentlich den Bürgern vorhalten wollte, aber nicht direkt auszusprechen wagte. Unmäßigkeit, körperliche Unbeholfenheit, geistige Beschränktheit, Mangel jeglichen Anstandes charakterisieren den Bauern des Fastnachtspiels. Das deuten meistens schon die Namen an: Fretendusel, Molkenfraß, Weinschlunt, Nasenstank, Nasentropf, Mückenfiest, Kerbenfeger u. s. w. In einer dieser Bauernpossen, die den verheißungsvollen Titel „Das Spiel vom Dreck“, führt, ist eine Schar Bauern ehrfurchtsvoll um ein Exkrement von ungeheurem Umfange versammelt und drei gelehrte Ärzte müssen ihr Gutachten über das Resultat ländlicher Produktivität abgeben:

> Wie diesem Menschen sei geschehen,
> Ob er nicht Schaden hab genommen,
> Als das Kunter von ihm kommen.

Auch sonst darf man sich von diesen alten Fastnachtspielen keine allzu ideale Vorstellung machen. Sie waren fast durchweg von äußerster Roheit und Unflätigkeit. Die berühmtesten Spiele, die uns aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten sind, und als deren Verfasser die Meistersänger Rosenplüt und Folz genannt werden, gestatten heute kaum eine Andeutung ihres Inhalts.[6] In Rosenplüts Fastnachtspiel „Das geistliche Gericht“ treten

z. B. drei Bürger auf, die von ihren Frauen wegen mangelhafter Erfüllung der ehelichen Pflichten verklagt sind, und enthüllen im Eifer der Verhandlung die intimsten Geheimnisse ihres Ehelebens.

Der äußeren Form nach sind die Fastnachtspiele ganz verschiedenartig, und natürlich sind sie auch von sehr ungleichem poetischen Werte. Im 15. Jahrhundert finden wir noch die einfachste, roheste Form des bloßen Hersagens von Strophen durch nacheinander auftretende Personen; wir finden dürftige, ganz undramatische Zwiegespräche mit und ohne Tätlichkeiten; aber daneben begegnen wir auch schon richtigen Einaktern, die sich aus einer Reihe von Szenen zusammensetzen. Zu den vollkommensten Spielen dieser Art gehört das „Vom Bauern und dem Bock", dessen Verfasser der erwähnte Rosenplüt ist.

Ein Herold leitet die Handlung mit den Worten ein:

> Nun schweigt eine Weil' und red't nicht viel!
> Hier werdet ihr hören ein Fastnachtspiel
> Von einem Bauern und einer Frauen,
> Die wollen sich hier lassen schauen u. s. w.

Er gibt den Inhalt des Stückes an und schließt:

> Wo bist du, Meyer? tritt herzu!

Nun kommt der Bauer mit seinem Herrn und einer Frau. Der Herr lobt die Wahrheitsliebe des Bauern und übergibt ihm einen wertvollen Bock zur Pflege. Der Bauer verspricht alles Gute und entfernt sich. Die Frau aber bietet dem Herrn eine Wette an, daß sie den Bauern zu einer Lüge bewegen wolle, und läuft ihm nach. Der Herr erzählt den Zuschauern nochmals alles, was sie soeben gesehen und gehört haben, und ergeht sich in Betrachtungen über die Schwachheit der Männer den Weibern gegenüber. Die Frau erscheint wieder und sagt triumphierend: er möge

nur den Bauer nach dem Bock fragen, so solle er eine große Lüge hören und sehen, daß sie ihre Wette gewonnen habe. Der Bauer kommt und, vom Herrn befragt, erzählt er mit naiver Offenheit, ein schön lustig Weib habe sich ihm um den Preis des Bockes hingegeben und ihm dann den Rat erteilt, er solle sagen, der Wolf habe den Bock gefressen. So bleibt des Bauern Wahrhaftigkeit in Ehren, das Weib hat die Wette verloren und äußert sich über ihre Blamage in sehr derben, nicht wiederzugebenden Worten. Der Herold aber beschließt das Stück mit einer Ansprache an den Hausherrn oder Gastwirt, in dessen Räumen die Aufführung stattfindet, bittet um Entschuldigung, falls das Spiel nicht gefallen habe, und verspricht, später wiederzukommen:

Und wollen Euch etwas neues machen,
Daß Ihr und alles Euer Hausgesinde müßt lachen!

Man kann sich nach dieser Probe einen Begriff von der Dürftigkeit und naiven Ungelenkheit der älteren Fastnachtspiele machen. Und doch bedeuten sie gegenüber den geistlichen Dramen für die deutsche Schaubühne einen sehr erheblichen Fortschritt. Denn in diesen ungehobelten Schwänken ist die erste Anregung zu einer wirklichen Menschendarstellungskunst gegeben. Sie wiesen die Mitwirkenden auf die Beobachtung und nachahmende Darstellung der nächsten Wirklichkeit hin und an die Stelle der steifen und leblosen Symbolik des geistlichen Dramas tritt der erste Versuch einer individualisierenden Charakteristik.

Für die Darstellung der ältesten Fastnachtscherze, der Maskensprüche, possenhaften Gespräche und Auftritte, bedurfte man keiner Bühne. Auf der Straße, in den Trinkstuben der Wirtschaften oder in der Hausflur der Zunfthäuser und der Wohnungen wohlhabender Bürger, wo man

auf eine gute Belohnung hoffen durfte, wurden diese burlesken Gespräche auf plattem Boden frischweg zur Aufführung gebracht. Die Darsteller hatten sich mit allerlei Plunder, Flachsperücken, Pelzen und falschen Bärten verkleidet. Der Anführer der Schar sorgte für die Freihaltung des erforderlichen Platzes und allenfalls für die nötigen Requisiten, die bei besonders reichlicher Ausstattung in einem Tisch und einem Stuhl bestanden. Dann marschierten die Darsteller auf dem ihnen angewiesenen Platz auf, und mit einer kleinen Ansprache an den Wirt des Hauses wurde das Spiel begonnen.

Da diese Veranstaltungen für die ausübenden Personen unter Umständen recht einträglich waren, so trachtete man bald danach, ihnen eine festere Organisation zu geben. In Nürnberg, der reichen Industrie- und Handelsstadt, taten sich bereits im 15. Jahrhundert die Mitglieder verschiedener Gewerke zu einer förmlichen Fastnachtsbrüderzunft zusammen, deren dichterische und schauspielerische Produktionen durch die Mitwirkung poesiekundiger Meistersänger besondere künstlerische Reize erhielten. Die reichste Ausbildung wurde den Fastnachtspielen dann in der Reformationszeit durch Hans Sachs, den Nürnberger Schusterpoeten, zu teil, der zwar die unbeholfene Form dieser handlungsarmen Gespräche nicht wesentlich zu verbessern vermochte, aber wenigstens dem Inhalt Bedeutung und Würde verlieh.[7] Diese Aufführungen, die die Meistersänger in Nürnberg, Bamberg, Augsburg rc. veranstalteten, fanden nicht mehr in der primitiven Weise der älteren Fastnachtspiele statt. In geschlossenen und bedeckten Räumen, im Rathaus oder in der Kirche, schlug man die Bühne auf. Und diese Bühne enthielt nicht mehr, wie bei den geistlichen Spielen, eine bunte Fülle nebeneinander

liegender Standorte, sondern sie stellte in jeder Szene nur einen einzigen Schauplatz vor. Auch befanden sich nicht mehr sämtliche Personen des Stückes während der ganzen Aufführung auf der Bühne, sondern sie traten durch einen geteilten Vorhang, der den Hintergrund des Bühnenpodiums (entsprechend dem „Prospekt" der modernen Bühne) verhüllte, auf und ab. Die gewöhnliche Spielzeit waren die Wochen vor Fastnacht, und es pflegten, z. B. in Nürnberg zur Zeit des Hans Sachs, wöchentlich zwei Vorstellungen stattzufinden, bei denen die Veranstalter ein Eintrittsgeld erhoben. Die zur Aufführung bestimmten Stücke mußten vorher dem Rate der Stadt, als der Zensurbehörde, vorgelegt werden, und Aufführungsverbote kamen bereits in jenen Zeiten vor. So wurde einem Schauspiel „Die Königin von Frankreich" von Hans Sachs, die Erlaubnis aus politischen Rücksichten verweigert, „um nicht Ärgernis zu geben".

Während diese volkstümlichen Spiele hauptsächlich in Mitteldeutschland gepflegt wurden, bildete sich im Norden, in der Hansestadt Lübeck, eine besondere aristokratische Abart der Fastnachtkomödien heraus. Es entstanden, um 1430, die Fastelabendspiele der Zirkeler, einer Vereinigung von reichen Lübecker Patriziern und Patriziersöhnen. Die Vorsteher der Zirkelerbrüderschaft wählten alljährlich vier ihrer Mitglieder, denen die Ausrichtung dieser Spiele oblag. Die zwölf jüngsten Mitglieder waren verpflichtet, jede ihnen übertragene Rolle anzunehmen und darzustellen. Die Stücke, die hier zur Aufführung gelangten, unterschieden sich sehr wesentlich von den Schwänken der mittel- und süddeutschen Fastnachtsbrüderzünfte. Sie behandelten in durchaus ernstem und sachlichem Tone historische, Roman- und Novellenstoffe, bedienten sich oft der allegorischen Form und verfolgten

moralische Tendenzen. Mit den plebejischen und unzüchtigen Späßen, an denen die oberdeutschen Handwerker sich ergötzten, war dem Geschmack der vornehmen Lübeckischen Kaufherren nicht gedient. Sie hatten die Anregung zu ihren Dramen aus den Niederlanden empfangen, wo in jener Zeit bereits eine verhältnismäßig reiche dramatische Literatur existierte, und sie richteten ihre Darstellung nach englischen Mustern ein, indem sie auf einer Art beweglicher Bühne spielten, die den Namen „Burg" oder „Fastelabendsburg" führte.

Der prinzipielle Gegensatz, den wir zwischen den ernsthaften, moralisierenden Spielen der niederdeutschen Zirkeler und den lustigen Fastnachtschwänken der Nürnberger, Bamberger und Augsburger wahrnehmen, ist übrigens für die ganze Entwicklungsgeschichte der nord- und der süddeutschen Schaubühne charakteristisch. Dort finden wir immer wieder das Bestreben, das Theater zu einer moralischen und ästhetischen Erziehungsanstalt zu machen, hier tritt überall das unabweisbare Bedürfnis nach derbhumoristischer Unterhaltung, die volkstümliche, urwüchsige Freude am Hanswurst zutage.

Die Reformation hatte dem geistlichen Drama ein Ende gemacht, aber die Freude des Volkes an solchen theatralischen Spielen hatte sie keineswegs beseitigt. Die religiöse Schaubühne entstand sehr bald von neuem, freilich aber in wesentlich veränderter Gestalt. Ihre frommgläubige Naivetät, ihr kirchlicher Charakter war verloren gegangen. Sie wurde in den Glaubenskämpfen jener Zeit ein Teil des theologischen Kriegsschauplatzes. Das religiöse Tendenzschauspiel entstand, grimmig-ernster Kampfton schallte von den Brettern, von denen man bisher das sanfte Pathos frommer Heiliger und die burlesken Scherze der in allerhand Gestalten auftretenden Lustigmacher vernommen hatte.

Namentlich auf protestantischer Seite wurde die Schaubühne als wuchtige Verteidigungs- und Angriffswaffe gegen die religiösen Gegner benutzt. In der Schweiz hatte die deutsche Reformation einen besonders schnellen und starken Widerhall gefunden und hier finden wir auch die Geburtsstätte des neuen, durch die Reformation hervorgerufenen bürgerlichen Schauspiels. Der Baseler Buchdrucker Pamphilus Gengenbach und der Berner Maler, Architekt und Staatsmann Nikolaus Manuel waren die Schöpfer des protestantischen Tendenzdramas. In meist allegorischen Dialogdichtungen bekämpften sie die Schäden der alten Kirche, die „Krankheit der Messe", die Ablaßkrämerei, die Habgier und Herrschsucht der Pfaffen u. s. w. Die von der Schweiz ausgehenden Anregungen aber wirkten den Rhein hinab bis nach Straßburg.

Neben dieser bürgerlich-religiösen Dramatik entwickelte sich gegen das Ende des 15. Jahrhunderts noch eine andere Gattung von theatralischen Aufführungen. Das neu in Aufnahme gekommene Studium der griechischen und römischen Klassiker hatte nämlich zahlreiche deutsche Gelehrte verleitet, ihre Kenntnis der alten Sprachen und der alten Poesie durch die Verfertigung von lateinischen Dramen zu beweisen, und bald erwachte in ihnen die Lust, diese philologischen Nachbildungen der antiken Komödien und Tragödien, wie die Urbilder selbst, von den Zöglingen der Schulen und Universitäten aufführen zu lassen.[8]

Diese theatralischen Veranstaltungen hatten zunächst nur den Zweck, die Schüler und Studenten im Lateinsprechen zu üben, ihnen Sicherheit im äußeren Auftreten beizubringen und — soweit es sich um die selbstgefertigten Dramen handelte — den Strenggläubigen die alten heidnischen Autoren, namentlich den sehr beliebten Komödiendichter Terenz, zu

ersetzen. Volkstümlich konnten diese Aufführungen nicht werden, schon wegen der lateinischen Sprache, in der die Dramen abgefaßt waren. Dies änderte sich erst in der Zeit, als das bürgerliche Tendenzdrama bereits in Blüte stand und man auf die naheliegende Idee verfiel, auch die **Schulkomödien** zur Verbreitung und Befestigung der neuen Lehre zu benutzen. Zwischen den Schulkomödien des südlichen und nördlichen Deutschlands entwickelten sich lebhafte dogmatische Fehden, und der Erfolg war, daß man am Ende die deutsche Sprache in diesen Spielen einführte, um so auf weitere Kreise wirken zu können. Auf der protestantischen Seite trat namentlich **Luther** mit großem Nachdruck für solche Aufführungen ein, während sie im gegnerischen Lager vor allem durch die **Jesuiten** eine außerordentlich tatkräftige Pflege fanden. Luther sagte: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht solle Komödien lesen und spielen.“ Er ermunterte des öftern zum Dramatisieren biblischer Stoffe und empfahl die Bücher Judith und Tobias als besonders geeignet, von denen das erstere eine „gute, ernste, tapfere Tragödie“, das letztere eine „feine, liebliche, gottselige Komödie“ abgäbe. Bemerkenswert aber ist es, daß Luther den ältesten, beliebtesten und fruchtbarsten biblischen Stoff, den Stoff, aus dem das geistliche Drama des ganzen Mittelalters seine Nahrung gezogen hatte, nämlich die Leidensgeschichte Christi, als für theatralische Aufführungen ungeeignet bezeichnete. Dies hatte zur Folge, daß der Hauptgegenstand der alten Spiele aus dem Stoffschatz für das reformatorische Drama

fast ganz ausgeschieden wurde und sich nur in den katholischen Schauspielen erhielt. Diese letzteren fanden, wie ich schon erwähnte, namentlich seitens der Jesuiten mächtige Förderung. Die Jesuiten führten, sobald sie in Deutschland Fuß gefaßt hatten, an allen ihren Sitzen — Wien, Prag, Breslau, München, Salzburg, Mainz u. s. w. — lateinische und deutsche Schulkomödien ein. Sie statteten ihre Aufführungen mit einer wahrhaft sinnberauschenden Pracht nach italienischen Mustern aus und wußten ihnen durch üppige mythologische Zwischenspiele, durch komische Zutaten und reiche Musikbegleitung besondere Reize zu verleihen. Sie sind die ersten gewesen, die die Meisterwerke der spanischen Dramatik, die Stücke eines Lope de Vega und Calderon, auf die deutsche Bühne gebracht haben. Namentlich die Jugend strömte diesen Spielen in Menge zu, und mancher lutherische Jüngling mag durch Freibilletts der Jesuiten dem Schoße der alleinseligmachenden Kirche wieder zugeführt worden sein.

Allmählich begann im nördlichen Deutschland, namentlich in Thüringen und Sachsen, das Schuldrama sich mit dem volkstümlichen zu vermischen. Die Schulmänner und die Geistlichen, die den Hauptbestandteil der dramatischen Autoren bildeten, richteten ihre Stücke für die Bürgerspiele ein. Große öffentliche Aufführungen von Gesellschaften, die aus Studenten, jüngeren Bürgern und Schülern gemischt waren, wurden veranstaltet. Diese Annäherung und Verbindung der gelehrten und volkstümlichen Elemente hat dem deutschen Drama und der deutschen Schauspielkunst während der Reformationszeit einen unleugbaren Aufschwung gegeben. Das Stoffgebiet des Dramas erfuhr eine bedeutende Erweiterung. Die meisten Stoffe des neuen Testaments, die vorher in Gebrauch gewesen waren, wurden

wieder hervorgeholt und zahlreiche neue gewonnen. Auch Gleichnisse, die für die neue Lehre Bedeutung hatten, zog man heran; die Geschichte vom reichen Mann und armen Lazarus und die vom verlorenen Sohn wurde sehr oft dramatisiert. Die „Parabel vom verlorenen Sohn", die im äußersten nordöstlichen Winkel des Deutschtums, in Riga entstand und den Pfarrer Burkhard Waldis zum Verfasser hatte, gehörte zu den am meisten gelesenen und gespielten Dramen jener Zeit. Sogar das verlorene Schaf fand seinen Bearbeiter. Mit besonderer Vorliebe wandten sich die Dramatiker dem alten Testamente zu, namentlich seit Luther es verdeutscht hatte. Der Sündenfall, die Tat Kains, die Geschichte der Erzväter, des Moses, der Richter, die Königsgeschichte, die Propheten, besonders Daniel, lieferten reiche Stoffe. Besonders beliebt waren die Geschichte von der Susanna und die von Luther empfohlenen Bücher Judith und Tobias. Unter den Dramatisierungen der Geschichte von der Susanna erfreute sich die des sächsischen Dichters Paul Rebhuhn einer besonderen Berühmtheit. Die drei Männer im feurigen Ofen wurden ebensogut dramatisiert, wie das goldene Kalb. Aber diese neuen biblischen Dramen unterschieden sich wesentlich von den geistlichen Schauspielen des Mittelalters. Sie sind fast ohne Ausnahme Tendenzstücke, durchtränkt von den protestantischen Glaubenslehren, denen natürlich die katholischen gegenübergestellt sind. Die ehrwürdigsten Gestalten des alten Testaments werden hier nicht selten zu Vertretern protestantischer Dogmen gemacht, während ihre Feinde natürlich zu den Anhängern des Papsttums gehören müssen. Kain und Holofernes, sowie die Wechsler, die Christus aus dem Tempel treibt, sind samt und sonders hartgesottene Papisten. Zugleich aber sollten diese Dramen auch erziehend im all-

gemein moralischen Sinne wirken. Daher werden ihre Hauptpersonen nicht selten zu Vertretern einer sittlichen Idee oder des Gegenteils. Sie sollen als Vorbilder oder als abschreckende Beispiele wirken. So erscheint Abraham als ein Muster christlicher Frömmigkeit und christlichen Gehorsams, Joseph als Muster jugendlicher Reinheit und Keuschheit, während Potiphars Frau die sträfliche sinnliche Begehrlichkeit des weiblichen Geschlechts vor Augen führen soll; Salomo repräsentiert den Richter, wie er sein soll, Isaak und Rebekka geben den typischen Stoff für christliche Brautwerbung und Hochzeit — kurz, für alle möglichen Beziehungen des privaten und öffentlichen Lebens erscheinen in diesen Dramen verkörperte Vorbilder. Und man begnügte sich in dem Streben nach erzieherischen Wirkungen schließlich nicht mit den biblischen Stoffen, sondern griff auch zur Allegorie. Die Frömmigkeit und ihre Schwestertugenden treten auf und werden mit dem Laster in Streit und Kampf verwickelt. Ja, selbst altgriechische und römische Stoffe zog man heran. Auch die deutschen Volksbücher und die deutschen Sagen mußten für zahlreiche Dramen die Grundlage abgeben; so hat Hans Sachs die Siegfriedsage, der Züricher Chirurg Jakob Rueff die Tellsage dramatisch behandelt.

Auch die dramatische Form und die theatralische Technik erfuhr durch das fruchtbare Zusammenwirken der volkstümlichen und der gelehrten Elemente etliche, wenn auch freilich nur bescheidene Verbesserungen. Noch immer trug das Drama einen vorwiegend epischen Charakter. Endlose Moralpredigten und Glaubensbelehrungen unterbrachen fortwährend den Gang der Handlung. Die gröbsten Verstöße gegen Ort und Zeit kamen noch immer vor. Noch immer mangelte jegliches historische Verständnis; alles

wurde in ein modernes Gewand gekleidet und die Krieger in der griechischen Tragödie traten ebenso mit Hakenbüchsen auf, wie die Landsknechte des zeitgenössischen Dramas. Die handelnden Personen kramten mit Vorliebe in naiver Weise die Gelehrsamkeit ihrer Verfasser aus und Liebesszenen voll philologischer, mythologischer und allegorischer Anspielungen waren keine Seltenheit. Die Teufel und die lustigen Personen spielten noch immer eine Hauptrolle in den meisten Dramen. „Kein Spiel ohne Narren" lautet eine Bemerkung in einem Schweizer Stück. Aber man hatte doch einiges vom antiken Drama gelernt — zunächst freilich nur Äußerlichkeiten, wie die Bezeichnungen „Tragödie", „Komödie", und die Einteilung der Stücke in „Akte" und „Szenen", die man nachahmte, ohne ihre Bedeutung zu verstehen. Ein amüsantes Beispiel bietet dafür Hans Sachs in seinem berühmten Spiel von den „Ungleichen Kindern Evä", wo ein Aktschluß mitten in den Dialog, in die Katechismusprüfung der Kinder durch den Herrgott, hineingelegt wird. Einen sehr wichtigen Fortschritt aber verdankte das bürgerliche Schauspiel der deutschen Reformationszeit dem antiken Drama, nämlich die Fähigkeit, eine einzelne dramatische Handlung herauszugreifen und abschließend zu behandeln. Das bedeutete sehr viel gegenüber der fortlaufenden Reihe von lose zusammenhängenden Begebenheiten, wie sie das mittelalterliche Drama aufwies.

Die Darsteller dieser Schauspiele waren im Schuldrama natürlich Schüler, sonst Bürger, und zwar meistens Handwerker. Man bildete Vereinigungen, die solche dramatischen Aufführungen zum Zweck hatten und die gelegentlich auch an fremden Orten Gastspiele gaben. In den Sälen der Schulen, Universitäten und Rathäuser wurden die Bühnen aufgeschlagen, auch — „wenn sich das Wetter

zur Klarheit schicket", wie es in einer Rostocker Ankündigung heißt — auf dem Schützenhofe und auf offenem Markt. Der Magistrat oder der Hof borgte oder schenkte den Bürgerkomödianten die zu ihren Spielen nötigen Kleider und bewilligte ihnen wohl auch hier und da als Extrabelohnung ein Faß Bier — was freilich die künstlerischen Zwecke nicht immer förderte; wenigstens heißt es in einem Breslauer Bericht: „Die Aktores der Komödien haben sich als die Bestien betrunken."

Die Bühne war im allgemeinen kleiner und einfacher, als die der geistlichen Spiele. Sie bestand — wenigstens bei den schweizer und süddeutschen Bürgerspielen — aus einem niedrigen Vorplatz und einer im Hintergrunde befindlichen Erhöhung, die quer über die Bühne lief und „Brügge" oder „Brücke" genannt wurde. Unter der Hauptbühne pflegte noch ein niedrigerer Raum für die Hölle angebracht zu werden. Wenn man im Freien spielte, so suchte man für das Bühnengerüst einen Punkt auf, der für die dargestellte Handlung mit zu benutzen war, z. B. den Marktbrunnen. So heißt es in einem Bericht über die Aufführung eines Baseler Spiels „Von der Susanna", daß die Brügge auf dem Brunnen des Fischmarktes errichtet war, und „war ein zinnerner Kasten darin, da Susanna sich wusch". Von einem Wechsel der Dekorationen machte man hier und da, wenn auch wohl nur selten, Gebrauch. Große Kunst wurde jedenfalls auf die dekorative Ausstattung nicht verwendet. Einen Vorhang hatte die Bühne jener Zeit noch nicht. Beim Aktschluß mußten alle Personen die Szene verlassen und während der Schauplatz leer blieb und die Komödianten sich umkleideten, mußten die Musiker etwas aufspielen oder es wurden die zu der Komödie komponierten Gesänge vorgetragen. Über szenische Schwierigkeiten setzte

man sich mit derselben Naivetät wie früher hinweg. Der Untergang von Sodom und Gomorra wurde durch ein kleines Feuerwerk versinnlicht. Den Donner im Himmel machte man — wie ein Bericht über die Baseler Aufführung des Spiels „Sankt Pauls Bekehrung" erzählt — „mit Fassen, die voll Steinen umgetrieben wurden", und als Blitz schleuderte der auf der Brügge stationierte Herrgott „eine feurige Rakete, so dem Paulo die Hosen verbrannte". Gelegentlich war freilich auch der Regisseur genötigt, sich wegen szenerischer Unvollkommenheiten zu entschuldigen. So wurde bei der Aufführung eines Susannendramas verkündet: „Der Garten, in dem Susanna badet, soll fein mit Gras und Bäumen bepflanzet sein. Aber wenn ihr die sehen wollt, so müßt ihr scharfe Brillen haben."

Ein ungleich größeres Gewicht legte man auf die Kostümierung der Darsteller. Die Vorschriften, die der Breslauer Schuster und Meistersänger Adam Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, für die Aufführung seiner „Großen Komödia von dem frummen Altvater und Patriarchen Jakob und von seinem lieben Sohne Joseph zusammt seinen Brüdern" erlassen hat, geben davon ein anschauliches Bild. Zunächst empfiehlt er den „Konsorten", d. h. den Mitgliedern der dramatischen Vereinigung, die sehr weise Vorsicht, die Kostüme, ehe die Komödie beginnt, herbeizuschaffen. Dann schreibt er im einzelnen vor:

„1. Die Brüder Josephs müssen einerlei Röcke und Hüte, auch Hirtenstäbe haben.

2. Jakob muß einen Jakobshut und Rock haben, dazu einen schönen, großen, langen, grauen Bart und Haar.

3. Der Engel Gottes muß seinen englischen Sonnenschein und gelbe, krause Haare haben.

4. König Pharao muß eine schöne güldene Krone, schönen Szepter, auch einen schönen königlichen Bart haben, ohne die königlichen Kleider.

5. Die Hofleute Pharaonis sowohl als Josephs Brüder müssen mancherlei schöne Bärte haben, ohne die andern schönen Kleider.

6. Joseph muß einen schönen bunten Rock, auch solcher Farbe und mehrer Teile rot einen zerrissenen Rock haben.

Solcher Ordinat und Habitus und andres Mehres, so zu der Komödie gehörig, muß auf der Konsorten Unkosten besorgt werden, sofern man diese Komödia ohne Spott agieren will."

Bis in die Zeiten des dreißigjährigen Krieges hinein blieben die akademischen und die Bürgerspiele lebendig. Von allen Seiten wurden die dramatischen Spiele gefördert, ohne sie gab es kein heiteres, kein ernstes Fest. Protestantische und katholische Geistliche, Professoren und Lehrer, Studenten und Schüler, die Bürger und Handwerker in den Städten, die Bauern in den entlegenen Gebirgsdörfern, dichteten und spielten Komödien. Wenn wir aber das deutsche Theater jener Zeit mit dem englischen, französischen, spanischen oder italienischen vergleichen, so sehen wir doch, daß die künstlerische Entwicklung bei uns unendlich im Rückstande war. Was den Deutschen vor allem noch fehlte, und was die anderen europäischen Kulturvölker damals bereits besaßen, war: ein berufsmäßiger Schauspielerstand. Die Pflege der dramatischen Kunst lag, wie wir gesehen haben, in Deutschland bis zu dieser Zeit fast ausschließlich in den Händen von Dilettanten.

Erst das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sollte hierin eine Wandlung bringen.

III. Die ersten Berufschauspieler.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten die Theateraufführungen der Schüler und der Handwerkerzünfte in den Städten immer mehr und mehr einen berufsmäßigen Charakter angenommen.[9] Man begnügte sich nicht mehr mit den Vergütungen in Geld und Naturalien, die die städtischen Behörden und einzelne vornehme Gönner gewährten, sondern man fing an, wirkliches Eintrittsgeld zu erheben. Auch kam es jetzt schon häufiger vor, daß Bürgergesellschaften, die sich einige Komödien einstudiert hatten, Gastspielreisen in die Nachbarschaft unternahmen. Aus diesen Anfängen entwickelten sich die einheimischen Wandertruppen, mit denen auswärtige Berufschauspieler, italienische, französische und niederländische Gesellschaften, konkurrierten. Aber die Bühnenkunst dieser ersten deutschen Komödianten bewegte sich noch durchaus in den Gleisen, die die dilettantischen Schüler- und Bürgerspiele in der Reformationszeit vorgezeichnet hatten, und auch der entwickeltere Kunstbetrieb der erwähnten fremden Truppen vermochte auf die Ausgestaltung des deutschen Theaters keinen Einfluß auszuüben.

Erst die Einwanderung der englischen Komödianten wurde für die deutsche Schaubühne fruchtbar. Diese Einwanderung geschah gerade zur rechten Zeit, nämlich im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, als auf die Blüte des Meistergesangs rasch der Verfall gefolgt war und die

dramatische Kunst, ihrer kräftigsten volkstümlichen Stützen beraubt, ganz in die Hände der Gelehrten zu fallen drohte. Der ersten englischen Truppe, die 1592 nach Deutschland kam — vereinzelte frühere Gastspielreisen von englischen Fiedlern, Pfeifern und Trompetern blieben ohne Einfluß — folgten bald mehrere, von denen schließlich vier im Lande festen Fuß faßten.[10] Die Höfe von Dresden, Berlin, Kassel und Braunschweig boten ihnen einen Rückhalt, und von hier aus unternahmen die „Prinzipale" der Gesellschaften ihre Wanderungen nach Norden, Süden, Osten und Westen.

Die zwei wichtigsten Tugenden, die die englischen Truppen gegenüber dem damaligen deutschen Theaterbetriebe auszeichneten, waren: das ungleich gewandtere Spiel und der überwiegend unterhaltende Charakter ihrer Stücke. London besaß, als die ersten englischen Komödiantenbanden in Deutschland einwanderten, bereits ein halbes Dutzend stehende Theater, und seine Schauspieler hatten sich an der Darstellung Shakespearescher Meisterwerke gebildet. Ein vollsaftiger Naturalismus beherrschte die englische Bühne jener Tage. Deklamation und Mimik standen auf einer Höhe, von der man in Deutschland noch keine Ahnung hatte. Der Unterschied zwischen dem, was man auf deutschen Schaubühnen bisher gesehen hatte, und dem, was die Ausländer boten, bleibt bedeutend genug, selbst wenn wir berücksichtigen, daß nicht gerade die Elite des englischen Schauspielerstandes damals nach Deutschland gekommen ist und daß auch die besseren Kräfte, von der heimischen Schule entfernt und genötigt, sich dem plebejischen deutschen Volksgeschmack anzupassen, die ursprüngliche Würde und Feinheit des Spiels allmählich mehr oder weniger eingebüßt haben dürften.

Der Schaulust und dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums kamen die Engländer in erster Linie entgegen. Sowohl die Art des Spiels als die Auswahl der Stücke war darauf berechnet. Von dem edleren Begriffe des Dramas hatte das damalige deutsche Theaterpublikum noch keine Ahnung. Man kam zu schauen, man wollte sich an einem „Schauspiel" ergötzen. Die gesprochenen Worte des Dialogs interessierten erst in zweiter Reihe. Es war daher ziemlich gleichgiltig, ob die englischen Komödianten sich ihrer Muttersprache bedienten oder deutsch redeten. Das schaulustige Volk hatte sich ja an den lateinischen Schulkomödien ebenso erbaut, wie an italienischen und französischen Schauspielen, die ihm gelegentlich geboten wurden. Es war vollkommen zufrieden, wenn ihm ein deutscher Prolog den Inhalt des fremdsprachigen Stückes anzeigte. Die Schüler und Zunftgenossen, in deren Händen die deutsche Schauspielkunst bis dahin vorwiegend gelegen hatte, betrachteten sich lediglich als treuherzige Interpreten des Dichterworts. Den englischen Bühnenkünstlern aber, die in Deutschland den berufsmäßigen Schauspielerstand begründeten, war das Dichterwort nur ein Mittel, ihre Künste zu zeigen. Die poetischen Schönheiten des Sprachausdrucks hätte das deutsche Publikum gar nicht zu würdigen verstanden, es bewunderte nur die Äußerungen der Schauspielkunst. Das Hauptgewicht legten die englischen Komödianten auf stark aufgetragene Situationen. Alles rein Poetische fiel aus oder es wurde verstümmelt oder vergröbert. Dagegen stellte man Szenen, in denen Trauer, Wut, Zorn, Verzweiflung vorherrschten, mit besonderer Bravour dar. Situationen, wie die in Julias Grabgewölbe („Romeo und Julia"), die Geistererscheinungen und die Fechtszene im „Hamlet", die Höllenfahrt Fausts, die Greuelszenen des „Titus Andronikus" ließ man sich

nicht entgehen. Als Probe des damals beliebten Pathos mag eine Stelle aus dem Drama „Titus Andronikus" dienen. Dem Helden werden die Häupter seiner ermordeten Söhne gebracht. Zuerst kann er — wie es in der Vorschrift heißt — „kein Wort mehr für Angst reden" und „steht da gleich als ein toter Mensch". Dann aber bricht er aus: „Ach! Ach! Ach! Zeter und Mordio über dich blutgieriges, betrügerisches Weibsbild! Wo ist wohl jemals ein betrüglicheres, hoffährtigeres und blutdürstigeres Weib gewesen, denn diese verfluchte Kaiserin! O! Selber mag ich mich anspeien, daß ich sie habe leben lassen und nicht die Gurgel abgestochen, da sie meine Gefangene war. O du unbarmherzigstes und undankbarstes Weibsbild, wie kann doch möglich sein, daß die Sterne am Himmel dir nicht sollten feind sein, ja die unvernünftigen Kreaturen werden mit mir weinen. O, ihr himmlischen Götter werdet solche Übeltat nicht dulden können; ach, verleihet mir Witz und Verstand, daß ich möge weislich bedenken, wie ich mich an die verfluchte Kreatur möge doppeltfältig rächnen!" Durch solche bisher unerhörte theatralische Effekte mußten die an die schlichte und leblose Weise ungelenker Schüler und Handwerker gewöhnten Zuschauer natürlich in eine gewaltige Aufregung versetzt werden.

Eine große Sorgfalt verwandten die englischen Komödianten auf äußere Bühnenanweisungen. In ihren Stücken ist genau vorgeschrieben, wie in den Zeremonienszenen die Verbeugungen angebracht werden müssen, wann der Schauspieler die „hohe Reverenz" zu machen hat u. s. w. Detaillierte Anweisungen für die Gebärden der Trauer, des Schmerzes, der Verzweiflung werden erteilt. In solchen Fällen legt der Schauspieler „den Kopf in die Hand, sitzet betrübt und seufzet" oder er „siehet erbärmlich gegen den

Himmel, wirket die Hände und reißt das Wambs auf". Merkwürdig ist die wiederholt vorkommende Anweisung: „Kratzet sich in den Haaren", auch in hochtragischen Szenen. Ein besonders kräftiger Realismus zeigt sich in den Anweisungen für Sterbe- und Mordszenen. Da „verkehret" der Held im Todeskampf „die Augen", bei Ermordungen rinnt das Blut der Opfer auf die Bühne herab. Den Söhnen der Kaiserin schneidet Titus Andronikus „die Gurgel halb ab; das Blut rennet in das Gefäß, sie legen ihn, da das Blut ausgerennet, tot an die Erden". Ein andermal fällt jemand „in Verzweiflung, läuft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter dem Hut herfürdringet, welches mit einer Blase gar wohl gemacht werden kann". Der ungeratene Sohn, ehe er vom Teufel geholt wird „gehet, krümmet und windet sich und stellet sich gar greulich an, brüllet wie ein Ochs, fället zu den Erden, kratzet mit Händen und Füßen von sich, stehet wieder auf und läuft herum, als wenn er gar von Sinnen wäre". Auch sonst wurde für Auge und Ohr des Zuschauers möglichst viel geboten. Prächtige Aufzüge und pantomimische Szenen wurden, wo es irgend ging, angebracht, und die Musik war ein sehr wesentlicher Bestandteil der Theatervorstellungen. Man liebte die melodramatischen Effekte und ließ z. B. wichtige Monologe von „sanfter Musik" begleitet sein. Nicht selten wurde auch in die gesprochene Rede ein Lied eingeschoben.

Eine besonders wichtige Rolle spielte in den Aufführungen der englischen Komödianten die l u s t i g e P e r s o n. Der Spaßmacher, der „Pickelhäring", der „John Bouset" oder „Jahn Posset", der „Rüpel", der „Klaus Narr", der „Till Eulenspiegel", „Hanswurst" oder „Wursthansel" war gewöhnlich der Führer der Truppe und wußte sich auch in

den traurigsten Tragödien Spielraum zu verschaffen. Der Pickelhäring — dies war die häufigste Gestalt, in der der Spaßmacher auftrat — wird seiner äußeren Erscheinung nach folgendermaßen beschrieben: „Sein Anzug hat etwas Militärisches; sein Hut ist wie ein Tiroler Hut, aber zweimal so hoch und mit zwei sehr langen Hahnenfedern geschmückt; er trägt eine kurze, eng sitzende Jacke mit großen Knöpfen, eine ungeheuer breite Halskrause, kurze, aber weite Hosen und ein kurzes Schwert." Der traditionellen Späße, mit denen Pickelhäring sein Publikum erfreute, gab es eine Legion. Er liebte es, die Zuhörer durch direkte Ansprachen in die Handlung hineinzuziehen, er wußte allerhand gymnastische Kunststücke mit der Handlung zu verbinden, er trat als tölpelhafter Briefbote, als dummdreister Trinkgeldjäger u. s. w. auf. Auch als Kinderwärter erscheint er häufig, gibt dem Kleinen Brei zu essen und beschmiert ihm schließlich das ganze Gesicht. Ein anderer stehender Scherz war, daß die lustige Person mit einem Harnglas ihres kranken Herrn auftritt, es fallen läßt und dann das Fehlende aus eigenen Mitteln ergänzt. Eine Fülle von burlesken Situationen ergibt sich, wenn Pickelhäring in Liebes- und Ehesachen verwickelt wird. Auf die Keuschheit seiner Geliebten legt er keinen allzu hohen Wert, und er beschreibt z. B. den Gegenstand seiner Leidenschaft folgendermaßen: „Es ist eine Jungfrau, eine exzellente, schöne, wackre Damoselle. Sie hat alles gedoppelt, 2 Schleier, 2 Leinwandkittel, 2 Gürtel von dem besten Eisen, 2 Paar Schuh, 2 Brüste, 2 Hände, 2 Beine, 2 Arschbacken, 2 Augen, 2 Ohren, 2 Katzen und 2 halbe Taler. Summa Summarum, es ist alles gedoppelt. Ja, sie ist selbst gedoppelt, denn sie trägt ein Kind im Leibe." Dementsprechend sind auch die Liebeswerbungen des Hanswurst von einer Derbheit und Hand-

greiflichkeit, von der man kaum schüchterne Andeutungen geben könnte.

Was die von den englischen Komödianten aufgeführten Dramen anbelangt, so entsprach man auch hier in der skrupellosesten Weise dem ordinären Unterhaltungsbedürfnis des Publikums, das eine ausgesprochene Vorliebe für das Possenhafte, das Unflätige und das „Erschröcklich-Blutige" bezeigte. Zwar brachten die Engländer Shakespearesche Stücke noch zu Lebzeiten des Dichters auf die deutsche Bühne, aber diese Werke waren für den Geschmack unserer Vorfahren zugerichtet und hatten oft nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit den Originalen.[11] Den Grundstock des Repertoires bildeten die Dramatisierungen historischer, sagenhafter, romantischer und biblischer Stoffe, die zum Teil nur im Schema überliefert waren und in extemporierter Rede ausgeführt wurden. Auch die Einführung des Singspiels verdankt Deutschland den englischen Komödianten. Im Jahre 1594 wurde in Italien die erste Oper aufgeführt, und um dieselbe Zeit entstand in England die Operette. Die Oper ging aus einem Kreise gelehrter und feingebildeter Männer hervor, die das musikalische Drama der alten Griechen auf theoretischem Wege zu rekonstruieren suchten. Die englischen Singspiele dagegen waren eine Erfindung routinierter Komödianten, die dem schaulustigen Publikum ein neues pikantes Unterhaltungsmittel bieten wollten. Sie behandeln niedrig-komische Schwankmotive, unter denen der Ehebruch besonders häufig erscheint. Ihr Inhalt ist meist unflätig und gemein, ihr Witz unglaublich roh. In Deutschland bürgerte sich die italienische Kunstform der Oper erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein, während die englischen Singspiele gleich nach ihrem ersten Erscheinen im Jahre 1596 nicht nur reichen Beifall

fanden, sondern auch alsbald zahlreiche Nachahmungen hervorriefen.

Die Mitgliederzahl der englischen Truppen schwankte zwischen 10 und 24 Personen, die Musiker mit einbegriffen. Bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden auch die Frauenrollen stets von Männern dargestellt. Wenn eine solche Truppe in einer Stadt ankam, hatte sie sich zunächst wegen Spielerlaubnis an den Magistrat zu wenden. Wenn gerade Messe war, so wurde die Spielerlaubnis meistens für die ganze Meßzeit erteilt, sonst pflegte sie sehr beschränkt zu sein und die Dauer von 14 Tagen nicht zu überschreiten. Die Art, wie die englischen Komödianten zu ihren Vorstellungen öffentlich einluden, gab zu mancherlei Beschwerden Anlaß. Unter Trommel- und Trompetenschall zogen sie in der Stadt umher und ermahnten das Volk zu fleißigem Besuch. Lärm und Verkehrsstörungen waren bei diesen phantastischen Aufzügen unvermeidlich, und die städtischen Behörden mußten des öftern ermahnen, das „unzeitige Trommelschlagen" zu mäßigen. Hier und da bediente man sich dann der Theaterzettel und Maueranschläge.[12]

Die Bühne, die die Engländer zu ihren Vorstellungen aufschlugen, war von den bisher in Deutschland gebräuchlichen sehr verschieden. An der Hinterwand eines viereckigen erhöhten Podiums errichteten sie einen Balkon, von dem ein Teppich herabhing. Unter diesem Balkon, in der sogenannten „Hütte", befand sich der Ankleideraum für die Schauspieler, sowie der Aufbewahrungs- und Standort verschiedener hinter den Kulissen wirkender Maschinen. Der Teppich bildete die Ein- und Ausgangstür und der Balkon selbst diente, ähnlich wie die Brügge der süddeutschen Volksbühne, dazu, die Szene von der vordern

Hauptbühne — dem viereckigen Podium — an einen andern Ort zu verlegen. Hier erschienen außerdem die Götter oder die Geister der Verstorbenen, hier hatte der Lauscher sein Versteck, hier war der Standort aller Personen, die aus dem Innern des Hauses zu andern auf der Straße stehenden sprechen, wie sie z. B. in Shakespeares Dramen so häufig vorkommen. Bewegliche Dekorationen und Verwandlungen kannte man noch kaum, und an die Phantasie des Publikums stellte diese Bühne nach unsern Begriffen ganz außerordentliche Zumutungen. Gebildete Zuschauer, die die entwickeltere Szenerie aus den Theatern andrer, namentlich romanischer Länder kannten, ließen es an Spott über die dekorative Dürftigkeit der englischen Bühne nicht fehlen. So gibt der englische Schriftsteller Philipp Sidney folgendes Bild von dem Theater in seiner Heimat: „Auf der einen Seite haben wir Asien, auf der anderen Afrika oder irgend ein Königreich, so daß der Schauspieler, wenn er auftritt, erst damit beginnen muß, uns zu erzählen, wo er ist. Jetzt sehen wir drei Damen erscheinen, welche Blumen pflücken, und wir müssen deshalb die Bühne für einen Garten halten. Gleich darauf hören wir von einem Schiffbruch, und wir würden uns schämen müssen, wollten wir die Bühne nicht als einen Felsen anerkennen. Aus dem Hintergrunde desselben kommt ein scheußliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch, — natürlich nötigt uns dies, uns in eine Höhle zu versetzen. Gleich aber sehen wir zwei Armeen vorüberziehen, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, — und welches Herz wäre dann wohl so hart, das Theater nicht für ein Schlachtfeld anzusehen?" Diese spöttische Kritik übte aber, wohlgemerkt, ein hochgebildeter Londoner — das deutsche Publikum begrüßte in den Bühneneinrichtungen der Engländer dagegen eine vollkommenere

Form dessen, was man ihm bisher als weltbedeutende Bretter vorgestellt hatte.

So war denn für die Entwicklung einer berufsmäßigen Schauspielkunst in Deutschland wenigstens der Grund gelegt, und schon begannen einige Gesellschaften deutscher Komödianten als Konkurrenten der Engländer ihre Wanderzüge, als der dreißigjährige Krieg hereinbrach und die, wenn auch recht primitiven, so doch immerhin entwicklungsfähigen Keime zu vernichten drohte. Freilich erscheint es noch als ein Glück, daß die deutsche Schauspielkunst damals statt der stehenden Theater nur Wandertruppen besaß, denen es leichter möglich war, die von der Kriegsfurie bedrohte Bühne bald hierhin, bald dorthin in Sicherheit zu bringen. Ein paar reisende Banden niedrigster Art retteten so die kümmerlichen Reste des deutschen Theaters aus dem dreißigjährigen Elend. Aber länger als ein Jahrhundert sollte es nun währen, bis aus diesen Ruinen ein neuer, des Namens Künstler würdiger Schauspielerstand emporwachsen konnte.

Die Periode der Wanderbühnen, die mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts beginnt und sich bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts erstreckt, ist die Zeit der gräulichsten Verwilderung und tiefsten Erniedrigung des deutschen Theaters. Der Zusammenhang zwischen der Schaubühne und der dramatischen Literatur war vollständig unterbrochen. Den Schriftstellern bot sich nur selten Gelegenheit, Vorstellungen von Berufsschauspielern zu sehen. Die Zahl der Städte, die von Komödianten besucht wurden, und die Zeit des jedesmaligen Aufenthalts war zu gering. Die mangelnde praktische Theaterkenntnis der Autoren trug die Schuld, daß die in Deutschland verfaßten Stücke fast ohne Ausnahme zu der Gattung der „Lesedramen" gehörten,

denen jede Bühnenwirksamkeit fehlte. Die Schauspieler mußten sich daher ihre Stücke meistens selbst anfertigen. Diese sogenannten „Haupt- und Staatsaktionen“[18], die von den Komödianten verfaßt waren, bilden die charakteristischen Repertoirstücke der deutschen Wanderbühne. Sie behandeln in roher und geistloser, nur auf die ordinärsten Kulissen-effekte berechneter Form allerhand Stoffe aus der Bibel, aus fremden Literaturen und aus der Zeitgeschichte. Mord- und Greuelszenen wechselten mit schlüpfrigen Zoten und groben Hanswurstscherzen ab. Die lustige Person bildete den Mittelpunkt jedes Dramas. Die Stücke waren meistens nicht niedergeschrieben, sondern pflanzten sich durch mündliche Tradition von einer Generation zur andern fort. Von einer großen Anzahl existierte überhaupt kein feststehender Text, sondern der Dialog wurde, in Anlehnung an eine vorgeschriebene Handlung, extemporiert. Wie es in solchen Vorstellungen zuging, erzählt sehr anschaulich ein Mitglied der freilich schon einer späteren Zeit angehörenden Schuchschen Wandertruppe. „Zuweilen“, heißt es, „mußte ich bei eröffnetem Vorhang heraustreten, ohne zu wissen, welch Stück gespielt werden sollte. Auf meine Anfrage an Schuch erfolgte meistenteils die Antwort: Schwatz der Herr nur von Liebe, das übrige wird der Herr schon erfahren! Ich eröffnete also getrost die Szene mit allgemeinen Betrachtungen über die Freuden und Martern der Liebe. Schuch kam dann als Hanswurst und mein vertrauter Diener dazu. Ich nahm sogleich meine Zuflucht zu ihm als meinem getreuen Ratgeber; er warf die Exposition hin, und ich hatte nun den Faden des Stücks. Eine angehende Schauspielerin, welche noch nicht im Extemporieren geübt war, setzte mich durch ihre Einfalt und Unwissenheit nicht selten in große Verlegenheit. Einst war in einer solchen Vor-

stellung der eigentliche Gang der Handlung, daß die Schöne noch mehrere Liebhaber im Vorschlage hat und sich erst nach vielfältigen Prüfungen ihrer Verehrer dem Würdigsten für überwunden erklärt. In dieser Voraussetzung begann ich also meinen Antrag. Die Schauspielerin aber, welche dem Plan des Stücks zufolge nun die Spröde spielen sollte, wurde durch meinen Vortrag so gerührt, daß sie den Charakter, welchen sie behaupten sollte, gänzlich vergaß und mir ihre Hand mit den Worten darreichte: „Ach, liebster Leander! Ich kann Ihnen unmöglich länger widerstehen! Hier empfangen Sie meine Hand und mit derselben das zärtlichste Herz." Dies hätten eigentlich die letzten Worte ihrer Rolle sein sollen, und sonach würde die ganze Komödie geendigt gewesen sein. Um also das Schauspiel der Ordnung gemäß fortzusetzen, erdichtete ich in der Geschwindigkeit die Existenz einer alten, eigensinnigen und geizigen Tante, von deren Einwilligung die Erfüllung meiner feurigen Wünsche abhinge, und welche schlechterdings noch erst zu milderen Gesinnungen gelenkt werden müsse usw."

Das Theater der Wandertruppen stand, namentlich während des 17. Jahrhunderts, der heutigen Spezialitätenbühne sehr nahe. Jongleur-, Fechter- und Akrobatenkünste waren mit der zünftigen Schauspielkunst aufs engste verbunden. Nicht selten hatten die Theaterdirektoren allerhand merkwürdige Nebenberufe: sie handelten mit Medikamenten, verkauften Brillen oder übten die Tätigkeit von Zahnheilkundigen aus. Aus schiffbrüchigen Existenzen, die ihre Unfähigkeit für andere Berufe bewiesen hatten und nichts besseres mit sich anzufangen wußten, setzte sich der Hauptbestandteil der Truppen zusammen. Nicht künstlerische Begabung, sondern der Hang zum Vagabundenleben

führte die meisten Mitglieder der Bühne zu. Verbummelte Studenten bildeten die geistige Aristokratie des deutschen Schauspielerstandes. Die Mißachtung und das Vorurteil, mit denen der ehrsame Bürgerstand vormals dem fahrenden Volke begegnet war, erstreckte sich nun auf die wandernden deutschen Komödianten. Nach den noch vielfach vorherrschenden mittelalterlichen Ansichten wurde der Mensch nicht als Einzelwesen beurteilt, sondern vor allem als Teil einer sozialen Gruppe. Er mußte, um für voll zu gelten, Bürger einer Stadt, Angehöriger einer Zunft, Mitglied einer Familie sein. In allen öffentlichen Beziehungen, im Handel und Wandel, beim Gottesdienst so gut wie vor Gericht, hatte der einzelne nur insofern Bedeutung, als hinter ihm die festgeschlossene Gruppe seiner Genossen stand. Es ist unter diesen Umständen begreiflich, daß der wandernde Komödiant, dessen Heimat die Landstraße war, der keiner bürgerlichen Gemeinschaft, keiner geschlossenen Zunft, keiner ansässigen Familie angehörte, innerhalb der damaligen Gesellschaft für vogelfrei angesehen wurde. Und ebenso begreiflich ist es, daß diesem verachteten Stande nur solche Personen sich anschlossen, die keine Aussicht hatten, in den sogenannten ehrlichen Berufen ihren Unterhalt zu finden. Die bornierte und lieblose Mißachtung, die das Bürgertum dem ganzen Stande entgegenbrachte, wurde durch die Sittenlosigkeit und Roheit der einzelnen Komödianten tatsächlich gerechtfertigt, und die Angriffe, die die christliche Geistlichkeit nun wieder gegen die Schauspielkunst schleuderte, erhielten durch die Verwilderung des damaligen Bühnenwesens immer neue Nahrung. Den Verteidigern des Theaters wurde die Arbeit schwer genug gemacht. Ein Pastor Elmenhorst, der zu den aufgeklärten Freunden der Bühne gehörte und sich alle Mühe gab, den überstrengen Sittenrichtern klar zu

machen, daß das damalige Theater etwas ganz anderes wäre als die heidnischen Schauspiele, gegen die die Kirchenväter mit Recht geeifert hätten, versichert im Jahre 1688, daß auf einem gewissen Theater nichts „Abgöttliches, Leichtsinniges oder Unziemliches" zu finden sei. Auch seien da „keine Winkel zu leichtfertiger Betreibung erbauet" und würden keine „unehrbaren Entblößungen und schändliche Narrenspossen" getrieben. Die Mitglieder dieses Theaters würden, wenn sie sich vor Beginn der Vorstellung hinter den Vorhängen aufhalten müßten, durch „gewisse Gesetze" zu dem, was recht und ehrbar ist, angehalten; übriges Gesöffe werde auch nicht gestattet usw. Auch die Zuschauerlogen — so versichert er — seien in diesem Theater frei und offen, so daß alle Vorgänge in den Logen vom Parterre aus beobachtet werden könnten. Die Zwischenwände der Logen seien auch nur von dünnen Brettern, und es gehe außerdem während der Spielzeit stets auf dem Korridor eine Person umher, die die Insassen der Logen beobachte und alles „über Verhoffen vorkommende Böse" verhindere. Man sieht, diese Verteidigung eines einzelnen Theaters bedeutet eine scharfe Anklage der damaligen Theaterzustände im allgemeinen.

Der deutsche Komödiantenstand vermochte sich durch eigne Kraft nicht aus der Tiefe emporzuarbeiten. Er verkam und verwahrloste, so lange die Herrschaft der Wandertruppen währte, immer mehr und mehr. Ein Bild von diesem Zustande gibt die Erzählung eines in jenen Zeiten sehr beliebt gewesenen Harlekins. „Meistenteils" — so heißt es — „mußte die lustige Person vormittags zu Pferde die Ankündigung der Stücke auf den Straßen machen, wo nicht in völliger Kleidung, doch unter einer Schellenkappe und mit einer Brille auf der Nase. Wenn der Spaßmacher

bei guter Laune war, saß er wohl verkehrt auf dem Pferde und hielt den Schwanz in der Hand. Nach dreimaligem Trommelwirbel las er die Anschlagszettel vor; er mußte dabei schnarren, lispeln oder durch die Nase reden, die Zettel verteilen, auch an öffentlichen Plätzen oder den Hauptecken ein auf Wachstuch gemaltes Bild auseinanderrollen, worauf all das Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war". Die besseren Truppen, die etwas auf sich hielten, suchten gewisse Äußerlichkeiten der Handwerkerzünfte nachzuahmen, und Zunftgruß und -spruch galten unter ihnen, wie bei den Handwerkern. Mit Eifersucht wurde auf die Anerkennung des Ranges der einzelnen Rollenfächer gehalten. Jeder wurde von den Kollegen außerhalb der Bühne nach seinem Rollenfach als „Herr Königsagent", „Herr Tyrannenagent", „Herr Harlekin" u. s. w. tituliert. Der große Schauspieler Iffland, der diese Zustände noch von den Erzählungen älterer Kollegen her kannte, berichtet darüber: „Den allertragischsten Held mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren barhäuptig, sowie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ ... Ein Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen . . . Die Aufnahme eines neuen Mitglieds in die Schauspielerzunft geschah mit der größten Umständlichkeit. Die erste Frage an den Neuling war: „Kann der Herr eine Szepter-Aktion machen?" Hierauf wurde ihm ein Kommandostab eingehändigt, mit welchem er probieren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen, oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch hinzudeuten. Bewährte er sich dabei, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopf-

nicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und sprach folgende Worte: „Ist der Herr eines Paares schwarzsamtner Beinkleider mächtig?" Konnte diese Frage bejaht werden, so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen zu werden. Die Aufnahme selbst erfolgte dann nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorsam, Arbeit und Demut, oder man trank langsam und viel mit dem ehrenwerten Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnistaler in den Säckel gleiten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen." Zunftmäßige Verknöcherung auf der einen, Roheit und Liederlichkeit auf der andern Seite — das waren die beiden Pole, zwischen denen sich das Komödiantentum der alten deutschen Wandertruppen bewegte.[14]

Not, Elend, Entbehrungen und Erniedrigungen aller Art waren die steten Begleiter dieser Ausgestoßenen der Gesellschaft. Hatte eine Komödiantenbande auf ihrer Wanderung den Einzug in eine Stadt gehalten, so wurde der hohe Rat mit untertänigen und flehenden Bittschriften angegangen, für ein paar Tage Spielerlaubnis zu gewähren. Aber nur unter allerlei weisen Vorsichtsmaßregeln, nach strenger Prüfung der Stücke und gegen Auferlegung einer verhältnismäßig hohen Steuer erteilte er die Genehmigung. In sehr vielen Fällen erfolgte ein abschlägiger Bescheid. Ein charakteristisches Stimmungsbild aus dem Leben der Wandertruppen gibt uns ein Spielgesuch, das im Jahre 1683 an den Rat der Stadt Danzig gerichtet wurde. Eine Truppe war im August, aus Riga kommend, in Danzig angelangt. Sie hatte im September des vorhergegangenen Jahres in Schwerin vor dem Herzog gespielt und, nachdem sie in Rostock wegen „des betrübten Zustands im ganzen römischen Reiche" abgewiesen war, sich zu Schiff nach Riga

begeben. Aber auch hier verbot der Rat ihr im Oktober „in Ansehung der jetzigen bösen und schweren Zeiten" das Theater aufzubauen und verweigerte auch, auf ein später eingereichtes Gesuch, die Spielerlaubnis nach der Weihnachtszeit. Nun bitten sie, „die bei hartem Sturm- und Regenwetter fast hundert Meilen aus Livland mit schweren Reiseunkosten nach der weitberühmten Haupt-, See- und Handelsstadt Danzig gelanget, flehentlich, eine wenige Zeit etliche Lehr- und exemplarische Hauptschauspiele vorstellen zu dürfen, weil sie in der Nähe keine Stadt haben, indem Königsberg wegen einer Prinzessin Todesfall in Trauern stehet." Der Rat aber verweigerte die Erlaubnis, „weil der gegenwärtigen Zeiten gefährliche Geläufe solches noch nicht zulassen wollen." [15]

Nur wenige Lichtpunkte weist diese traurige Periode auf. Hier und da fand sich ein Prinzipal, dessen Streben höhere künstlerische Ideale verfolgte — aber immer blieb es bei dem guten Willen, oder die bescheidenen Erfolge, die man errang, gingen nach kurzer Zeit wieder verloren. Erst die Reformbestrebungen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen und an denen sich die größten Geister Deutschlands beteiligten, sollten die deutsche Schaubühne aus diesem trostlosen Sumpfe hinausführen.

IV. Die Reinigung der Bühne.

Die Verrohung, welche die Soldateska des dreißigjährigen Krieges über das ganze Deutschland gebracht hatte, suchte man, nachdem der Friede geschlossen war, durch die Einführung französischer Sitten zu überwinden. Die eigene Kultur schien vernichtet zu sein, und so nahm man seine Zuflucht zu einer fremden. Zunächst zeigte sich dieses Bestreben nur in Äußerlichkeiten: die Kleidung und die Sprache der sogenannten Gebildeten wurden französisch. Dann drang es tiefer und die Lebensgewohnheiten, die Literatur und die Kunst nahmen französische Formen an. Die große Masse freilich, das „gemeine Volk", hatte für diese Kulturbestrebungen keinen Sinn, wie die unzähligen Schmähschriften und Satiren gegen die Franzosentümelei beweisen, die damals in deutschen Landen entstanden. Und die volkstümlichste der Künste, die Bühnenkunst, wehrte sich kräftig gegen den ausländischen Geist, den man ihr aufpfropfen wollte. Sie wehrte sich gegen das Fremde, vermochte aber Eigenes nicht hervorzubringen. Die deutsche Schaubühne versank, so lange sie die französische Dressur ablehnte, immer mehr und mehr in Roheit und Unkultur. Ein Bild von diesen Zuständen habe ich im vorigen Kapitel zu geben versucht. Zur Vervollständigung dieses Bildes will ich aber hinzufügen, daß das Theater, an dem sich die exklusiven Kreise der Vornehmen, an dem namentlich die deutschen Höfe sich ergötzten, ein wesentlich anderes Gepräge hatte.

Zu der Zeit, wo Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg verwüstet wurde, wo immer weitere Kreise des Volkes in Elend und Barbarei versanken, amüsierten sich die deutschen Landesväter und der sie umgebende Adel an allegorischen Festspielen, die meist politischen Inhalts waren und mit speichelleckender Servilität die Fürsten und ihr Treiben verherrlichten.[16] Mitten in den Greueln des dreißigjährigen Krieges führte man an den deutschen Höfen galante Schäferspiele auf, in denen als Bauern und Bäuerinnen verkleidete Schranzen der Unschuld und dem Glück des Landlebens — im dreißigjährigen Kriege! — zierliche Loblieblein sangen. Glänzende Opern und Ballette wurden um dieselbe Zeit in Deutschland einheimisch[17] und der Dresdner Hof war es, dessen üppige und kostspielige Veranstaltungen eine besondere Berühmtheit genossen. Daneben gab es sogenannte Wirtschaften,[18] eine Art Hofmaskeraden, bei denen der fürstliche Wirt und seine Gemahlin sich als Schenkwirte, Brauteltern einer Bauernhochzeit u. s. w. verkleideten, während die Hofleute Wirtshausgäste, Bauern und ähnliches darstellten und von dem fürstlichen Paar bewirtet wurden. Wie Dresden durch seine Oper, so glänzte Berlin durch die Pracht seiner Wirtschaften.

Die deutsche Volksbühne blieb von dem Treiben der höfischen Luxustheater vollständig unberührt. Sie trieb wilden Laufs in die extremste Ausgelassenheit und Roheit hinein, und die Kluft, die sich zwischen dem Drama und der Schauspielkunst aufgetan hatte, vertiefte sich immer mehr und mehr. Die dramatische Dichtung war für die Gelehrten und die Gebildeten da, die Schaubühne überließ man dem Pöbel.[19] Die wenigen Theatermänner, die die Unhaltbarkeit dieser Zustände erkannten und Anstrengungen machten, aus dem Elend herauszukommen, wurden zu Mär-

tyrern. Der bedeutendste unter diesen einsichtsvollen und tapferen „Prinzipalen“ — so nannte man die Leiter der Wandertruppen — war der Magister **Johannes Velten**, ein Mann von umfassender Bildung und gelehrten Kenntnissen, der in Wittenberg und Leipzig Theologie, Poesie, Beredsamkeit und „schöne Wissenschaften“ studiert hatte und im Jahr 1663 zur Bühne gegangen war. Als Leiter einer Truppe, die sich den Ehrennamen der „berühmten Bande“ erworben hatte, wurde er 1678 an den Dresdner Hof berufen, wo er später eine feste Anstellung als Leiter der „Chur-Sächsischen Komödianten-Gesellschaft“ erhielt. Er hatte aber die Erlaubnis, in der Zeit, wo er vom Hof nicht in Anspruch genommen wurde, mit seiner Truppe zu reisen, und er machte von dieser Erlaubnis den weitestgehenden Gebrauch. Als er sich auf der Höhe seines Ruhmes befand — im Jahre 1691 — starb sein Beschützer, der sächsische Kurfürst; der neue Herr aber entließ die Schauspieler, und Velten mußte von neuem ins Ungewisse hinauswandern. Nach zweijährigem Umherstreifen gelangte er nach Hamburg, wo ihn Kummer und Elend aufs Totenbett warfen.

Velten war der erste gewesen, der die aus verunglückten Studenten und jungen leichtfertigen Bürgersöhnen zusammengesetzten Komödiantentruppen durch das Gewicht seiner vielseitigen Bildung und seiner Sittlichkeit in einiges Ansehen brachte. Als Prinzipal hob er das Theater durch Einhaltung einer strengen Disziplin, eines geordneten Haushalts und durch Hebung des Dekorations- und Kostümwesens. Als Schauspieler suchte er die starken Effekthaschereien der englischen Manier dadurch zu mildern, daß er sich mehr an die Vorbilder der französischen Schule hielt. Er unternahm den Versuch, die Kluft zwischen Literatur

und Theater zu überbrücken, das literarische Drama auf der deutschen Volksbühne heimisch zu machen. Von den Erzeugnissen der deutschen Dramatiker konnte er freilich nicht allzu viel brauchen. Er mußte sich wohl oder übel an die Ausländer halten, an den Engländer Shakespeare („Romeo und Julia", „Hamlet oder Der bestrafte Brudermord", „Die böse Katharina"), an den Spanier Calderon, an italienische und holländische Autoren, vor allem aber an die Franzosen. Neben den Tragödien Corneilles gewährten die Molièreschen Lustspiele („Der Verdrießliche", „Die Weiberschule", „Der bürgerliche Edelmann", „Der Geizige" u. a. m.) die reichste Ausbeute. Und noch einen anderen Schritt tat Velten, der eine wahre Revolution hervorrief: er ließ alle Frauen- und Mädchenrollen durchweg von Schauspielerinnen darstellen. Bis dahin waren nämlich die weiblichen Rollen von Jünglingen gespielt worden und nur ausnahmsweise, z. B. in den italienischen Singspielen, hatten Frauen auf der Bühne mitgewirkt. Die von Velten eingeführte grundsätzliche Neuerung fand sofort großen Beifall und wurde in kurzer Zeit für alle deutschen Bühnen vorbildlich. Als dritte reformatorische Tat Veltens muß seine Umgestaltung der Bühne gelten. Er schloß das auf drei Seiten offene Podium der englischen Komödianten an der linken und rechten Seitenwand durch Kulissen ab, so daß das Publikum nur noch von vorn auf die Bühne blicken konnte, und er erweiterte die „Hütte" der Engländer zu einer richtigen Bühne, die von der Vorderbühne durch einen Vorhang getrennt war, den man, je nachdem das Stück es verlangte, vorziehen oder entfernen konnte. Und auch die Vorderbühne erhielt einen Vorhang, der sie von dem Zuschauerraum abschloß. Man hatte also jetzt zwei richtige, hintereinander liegende Bühnen, die einen schnellen

Wechsel des Schauplatzes und der Dekorationen ermöglichten, und man brauchte in den Zwischenakten die Bühne nicht mehr offen zu lassen, sondern konnte sie durch den vordern Vorhang den Blicken des Publikums entziehen.

Im allgemeinen kann man nicht sagen, daß der Magister Velten ein Revolutionär gewesen ist, der etwas absolut Neues geschaffen hat. Er begnügte sich vielmehr damit, die schon vorhandenen Keime, die sein Scharfblick als lebensfähig erkannte, zu pflegen, und Veraltetes beiseite zu schieben. Immerhin war er seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt und hatte bereits im großen und ganzen die Richtigkeit jener Grundsätze erkannt, nach denen sich später die Reform der deutschen Schaubühne vollzog. Deutschland vergaß den Magister Velten nur zu bald, aber die Saat, die er ausgestreut hat, hat dennoch Früchte getragen.

Die Witwe Velten übernahm die Prinzipalschaft der „berühmten Bande". Unter ihrer Leitung wurde der Harlekin — eine Nachahmung des italienischen Arlechino — an Stelle des alten Hanswurst als stehende lustige Person der deutschen Volksbühne eingeführt. Die gefährliche Konkurrenz der italienischen Stegreifspieler hatte nämlich die Witwe Velten auf den Gedanken gebracht, die fremdländische Komik zum Vorteil ihrer Kasse zu benutzen. Sie engagierte daher den beliebten italienischen Arlechinospieler Bastiari, der nur notdürftig deutsch sprechen konnte und dessen gebrochener Akzent das Publikum besonders ergötzte. Seitdem blieb der Harlekin, der geschmeidige Spaßmacher im buntscheckigen Kleide, eine ständige Figur in allen Repertoirestücken des deutschen Theaters. Er konnte seine Abstammung nicht ganz verleugnen und italienische Brocken, Manieren und besonders italienische „Lazzi" — pantomi-

mische Extraspäße, durch die der Harlekin, während seine Mitspieler sprachen, die Aufmerksamkeit auf sich abzulenken suchte — wurden in den deutschen Stegreifpossen immer allgemeiner. Aber bei dieser Umgestaltung des alten Hanswurst blieb man nicht stehen. Man reformierte bald auch alle andern Burleskenfiguren nach italienischem Muster, so daß die frühere Mannigfaltigkeit der Charaktere und Typen von jetzt ab in die Masken des Pantalon (gefoppter Alter), des Leander (jugendlicher Liebhaber), der Kolombine (lustige Magd), des Brighella und des Scapin (verschmitzte Diener) zusammenschrumpfte. Diese Figuren haben sich auf der deutschen Bühne bis weit in das 18. Jahrhundert erhalten und nicht nur die Stegreifkomödie beherrscht, sondern auch auf das regelmäßige Lustspiel einen starken Einfluß ausgeübt.

Von der Truppe der Witwe Velten zweigte sich die Spiegelbergsche Komödiantenbande ab, aus deren Schoß dann die Gesellschaft der Neuberin hervorging, die von dem Leipziger Professor Gottsched auserkoren wurde, das deutsche Theater zu retten. Friederike Karoline Neuber (1697—1760) — nach der Sitte der Zeit Neuberin genannt —, geborene Weißenborn, war die Tochter eines angesehenen Rechtsgelehrten in Zwickau. Sie trat erst als Komödiantin, zugleich mit ihrem Manne Johann Neuber, in die Spiegelbergsche Gesellschaft ein, gründete aber bereits 1727 eine eigne Truppe, mit der sie auch die Leipziger Messen besuchte. Hier lernte sie den Literaturprofessor Gottsched kennen, jenen ehrgeizigen und energischen Gelehrten, dessen Streben darauf gerichtet war, die deutsche Literatur von dem Schwulst und Bombast, der Roheit und Regellosigkeit, in die sie verfallen war, zu reinigen und nach dem Vorbilde des französischen Klassizismus von Grund aus umzugestalten. Seine Tendenzen berührten sich

mit denen der Neuberin, die in Dresden, Braunschweig und Hannover französische Schauspielkunst kennen gelernt und deren Stil in ihrer Truppe eingebürgert hatte. Sie stellte ihr Theater dem Professor zur Verfügung, der sich ihr als Freund, Ratgeber und Beschützer nahte. Er bewies ihr, daß es mit den Stegreifpossen und den Haupt- und Staatsaktionen nichts sei, daß eine würdige Schaubühne nur das regelmäßige Drama pflegen dürfe, und er schuf ihr, unterstützt von Handlangern und Freunden, unter denen seine eigene Gattin Luise Adelgunde, geborene Culmus, nicht den letzten Platz einnahm, in verhältnismäßig kurzer Zeit ein völlig neues Repertoire, das die Haupt- und Staatsaktionen durch französische und diesen nachgebildete deutsche Trauerspiele, die Harlekinpossen durch französische und dänische — der große dänische Komödiendichter Holberg wurde besonders bevorzugt — Lustspiele ersetzte. Die Oper, in ihrer damaligen, nur auf den gröbsten Sinnenreiz berechneten Gestalt, durfte auf der „gereinigten Bühne" Gottscheds und der Neuberin nicht erscheinen und der verhaßte Harlekin wurde anno 1737 in einem eigens dazu bearbeiteten Stück förmlich und feierlich von dem Theater verbannt.

Durch die Reformarbeit Gottscheds und der Neuberin wurde die deutsche Volksbühne dem französierenden Geschmack des gebildeten Publikums angepaßt, wurde die Kluft, die zwischen Literatur und Bühne bestanden hatte, zum größten Teil ausgefüllt. Freilich nicht vollständig. Das unregelmäßige Trauerspiel, die Haupt- und Staatsaktion der alten Wandertruppen, hatte Gottsched völlig aus dem Felde geschlagen — über das unregelmäßige Lustspiel aber, die improvisierte Posse, vermochte er keinen entscheidenden Sieg davonzutragen. Der zählebige Harlekin zog sich nach dem

Süden zurück, wo ihm in Wien durch Stranitzky eine feste Hochburg errichtet war und wo er noch viele Jahrzehnte nach Gottsched seine Triumphe feiern durfte, bis nach schweren und erbitterten Kämpfen durch den Kritiker Joseph von Sonnenfels auch hier seiner Herrschaft ein Ende bereitet wurde.

Was den schauspielerischen Stil der Neuberischen oder wie sie meistens genannt wird: Leipziger Schule anbelangt, so war dieser keineswegs schlechthin musterhaft, aber er vermittelte doch den bequemsten Übergang zu höheren Kunstformen. Die Schauspieler lernten wieder Verse sprechen. Und wenn der von Gottsched bevorzugte monotone Alexandriner auch noch immer eine gewisse affektierte Geschraubtheit der Sprache, eine gesangartige Vortragsweise mit lange vibrierenden „Achs" und „Ohs" bestehen ließ, so war dieser Stil doch immerhin ein Fortschritt gegenüber dem wilden Gekreisch, dem bombastischen Pathos und der dürren Trockenheit, die bisher für „dramatisch" gegolten hatten. Und wenn jetzt im Mienen- und Gebärdenspiel eine gewisse Tanzmeistergrazie vorherrschte, so war diese doch erträglicher, als die linkische Steifheit und die leidenschaftlichen Verrenkungen der alten Manier. Die französisch-höfischen Maße, nach denen sich auf der Bühne der Neuberin Deklamation, Gestikulation, Stellungen, Anordnungen, Gruppierungen regelten, waren gewiß nicht die besten — aber es waren doch wenigstens Maße und Regeln, die der ausschweifenden, rohen Willkür der alten Haupt- und Staatsaktionenmanier ein Ende machten.[20]

Wichtiger fast als die künstlerischen waren die sozialen Wirkungen der Gottsched-Neuberischen Reformtätigkeit. Schon allein der Umstand, daß ein so berühmter Gelehrter wie Gottsched sich mit dem Theater einließ und mit den

Schauspielern Umgang pflegte, trug in jenen Zeiten dazu bei, die allgemein verbreiteten Vorurteile gegen das verrufene Institut und die mißachteten Leute teilweise zu verscheuchen. Überdies wurde das deutsche Theater, das bisher lediglich ein zweifelhaftes Vergnügungsinstitut gewesen war, zu einer Erziehungs- und Belehrungsanstalt gemacht — eine Wandlung, die für die soziale Schätzung des Schauspielerstandes von großer Bedeutung war. Denn die Geschichte des Theaters lehrt, daß die Schauspieler dort, wo sie nur zum Amüsement dienen, fast immer der Verachtung preisgegeben sind, während sie überall, wo das Theater, statt Possenreißereien darzubieten, den Charakter einer öffentlichen Unterrichtsanstalt zu bewahren sucht, in allgemeiner Achtung stehen. Im alten Griechenland war der Schauspielerstand hoch angesehen, in China und in Rom war er verachtet.

Wie ihr Vorgänger Johannes Velten, so ist auch Karoline Neuber eine Märtyrerin ihres Berufs geworden. So großen Zulauf die Vorstellungen ihrer Truppe anfangs hatten, so nahm der Besuch, nachdem die erste Neugierde des Publikums befriedigt war, doch nach und nach ab. Mit ihrem Gönner Gottsched hatte sie sich bald überworfen, ihre ökonomischen Verhältnisse gerieten in Verfall, ausgedehnte Wanderzüge nach Norden und Osten verschlimmerten ihre Lage. 1741 kehrte sie nach Leipzig zurück und löste bald danach ihre Truppe auf. Völlig verarmt, vereinsamt und heimatlos ist die Neuberin 1760 in Laubegast bei Dresden gestorben.[21]

Nicht plötzlich und mühelos, sondern allmählich und zum Teil unter schweren Kämpfen vollzog sich die Reform der deutschen Bühne und des deutschen Schauspielerstandes. Die Komödianten blieben, trotz Gottsched

und der Neuberin, vorerst in ihrer überwiegenden Mehrheit noch „fahrende Leute", die allen Mühsalen und Verführungen des Wandertruppenwesens ausgesetzt waren. Die Reaktionäre und Dunkelmänner aber benutzten jede Gelegenheit, die mittelalterlichen Vorurteile gegen das Theater und den Schauspielerstand im Volke wieder zu erwecken, und eine Anzahl Pfaffen war rüstig am Werk, die aufstrebende deutsche Schaubühne von der Kanzel herab oder in Streitschriften zu beschimpfen. Viel Aufsehen erregte namentlich in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts der sogenannte Hamburger Theaterstreit. Der unter dem Namen „Zionswächter" bekannte und berüchtigte Hamburger Hauptpastor Goeze richtete eine Reihe von polemischen Schriften gegen einen Prediger Schlosser, der als Student und Kandidat einige Lustspiele geschrieben hatte, die, übrigens ohne sein Zutun, im Druck erschienen waren. Goeze behauptete, daß Geistliche mit dem Theater nichts zu tun haben dürften, da die Schaubühne sittlich schädlich und dem Christentum zuwider sei. Allerdings könne man sich eine moralische Schaubühne denken, aber die deutsche entspräche diesem Ideale nicht. Ein Professor Nölting nahm darauf in mehreren Schriften Schlosser in Schutz. Der Streit bildete eine Zeitlang das Tagesgespräch und rief eine Menge Broschüren für und wider das Theater hervor. Die theologische Fakultät der Göttinger Universität veröffentlichte endlich ein gelehrtes Gutachten, das dem Hauptpastor Goeze im allgemeinen recht gab. Es sei nicht absolut unmöglich — heißt es darin — die dramatischen Spiele so einzurichten, daß sie die christliche Gottesfurcht nicht hinderten, doch dürften die Stücke dann nichts von Liebe und Liebesgeschichten enthalten, dürften nur edle Charaktere vorführen, und alle schlüpfrigen und wollüstigen

Szenen und Stellungen müßten gänzlich aus ihnen verbannt werden. Aber selbst solche vom Standpunkt des Christentums aus zu billigenden Schauspiele dürften nur selten gegeben werden und müßten eine kurze Dauer haben. Notwendig sei es außerdem, daß die Schauspieler allesamt ansässige, mit Rang, Ansehen und zulänglicher Besoldung versehene Personen seien. Der Streit verlief allmählich im Sande.

Trotzdem war das Wirken Gottscheds und der Neuberin keineswegs umsonst gewesen. Will man von dem Gegensatz, in dem die ältere, um die Mitte des 18. Jahrhunderts abschließende Entwicklungsperiode des deutschen Schauspielerstandes zu der neueren stand, ein Bild im Kleinen haben, so möge man zwei Reskripte vergleichen, die von den preußischen Königen Friedrich Wilhelm I. (1713—40) und Friedrich II. (1740—86) an den Magistrat beziehungsweise an die Universität in Halle erlassen worden sind. Friedrich Wilhelm I. äußerte sich im Jahre 1715 gegenüber den Halleschen Stadtvätern folgendermaßen: „Wir vernehmen mit sonderbarem Mißfallen, daß Ihr wider die ergangenen Mandate den Seiltänzern und anderen Gauklern vergönnt, auf den Jahrmärkten auszustehen, und daß diese sich unterfangen, durch öffentlichen Anschlag die Leute, und darunter insbesondere die Studiosen, zur Anschauung ihres Gaukelspiels zu invitieren. Gleichwie nun wir durchaus nicht wollen, daß dergleichen Komödianten, Gaukler und Seiltänzer, die sich gemeiniglich bei den Marktschreiern aufzuhalten pflegen, ferner in unserer Stadt Halle geduldet, sondern vielmehr, daß unsere hierüber ergangenen Verordnungen strikte gehalten werden sollen, also befehlen wir Euch hiermit in Gnaden, darüber ins künftige besser als bishero geschehen, zu halten und solche Leute unter keinerlei

Vorwand alldort weiter ihre Üppigkeit treiben zu lassen, als wodurch nur die studierende Jugend zu eitlem Leben und Müßiggang angeführt, hingegen von den Studien abgehalten wird, auch leicht zu besorgen ist, daß bei solchem Auflauf und unordentlicher Zusammenkunft Gelegenheit zu tumultuieren, Schlägereien und Balgereien kann gegeben werden." Der Befehl Friedrichs II., mit dem er die Bitte des berühmten Halleschen Theologen Francke, eine gastierende Schauspielertruppe durch königlichen Machtspruch zu entfernen, beantwortete, hatte dagegen folgenden präzisen Wortlaut: „Die Komödianten sollen bleiben, und zur Strafe soll der Mucker Francke selbst bei ihnen in die Komödie gehen, und der erste Komödiant soll ihm das bescheinigen!"

V. Die Väter der modernen Schauspielkunst.

Die durch Gottsched und die Neuberin eingeführte strenge Regelmäßigkeit des französischen Stils wirkte, wie gesagt, als ein Gegengift gegen die wüste und zerfahrene deutsche Spielweise äußerst heilsam. Aber nur für eine kurze Übergangszeit konnte die fremde Manier von Nutzen sein: die Schöpfung eines deutschen Stils war die Aufgabe der Zukunft.

Der Schöpfer dieses Stils wurde Gotthold Ephraim Lessing (1729—81). Im Januar 1748 hatte Karoline Neuber, die sich damals mit ihrer Truppe in Leipzig, der bevorzugten Stätte ihres Wirkens, aufhielt, Lessings dramatisches Erstlingswerk, das Lustspiel: „Der junge Gelehrte", zur Aufführung gebracht. Aus der Verbindung mit der Neuberin und ihrer Gesellschaft gewann Lessing seine erste nähere Kenntnis des Theaters und der Schauspielkunst. Der junge Student der Gottesgelahrtheit hörte auf, die theologischen Kollegs zu besuchen, er lernte deklamieren, tanzen, fechten und promenierte in Leipzigs Straßen — zum Entsetzen aller wohlgesinnten Bürger — Arm in Arm mit Schauspielern und Schauspielerinnen. Der pastoralen Borniertheit seines Vaters unterwarf er sich nicht; er tat keine Abbitte, als man drohte, den ungeratenen Sohn zu verstoßen; er erklärte fest und ernst, daß er in diesem Verkehr mit dem Theater seinen Lebensberuf, einen Beruf von hoher, sittlicher Würde gefunden habe. Die Komödie —

schrieb er seinem Vater — habe ihn die Tugend lieben und das Laster verspotten gelehrt, sie habe ihn aufgeklärt über sich selbst und ihm eine neue und größere Weltanschauung eröffnet. Das Theater wurde der Mittelpunkt seines Lebens. Die ersten Stücke, die er für die Leipziger Bühne schrieb, gehörten noch zu der damals herrschenden französierenden Gattung, sie waren breit, voll von moralischen Betrachtungen, schwach in der Charakteristik und haben nur als Dokumente für Lessings eigene Entwicklung einen gewissen historischen Wert.

Anfangs der fünfziger Jahre, als nach dem Untergang der Neuberin die Leipziger Bühne ihren Reiz verloren hatte, siedelte Lessing nach Berlin über. Hier lag das Theater sehr im argen. Die prunkhaften Hofspiele unter Friedrich I. waren von den rohen und dürftigen Possenreißereien eines gewissen Karl von Eckenberg[22], genannt „der starke Mann", abgelöst worden, der sich der besonderen Gunst des Königs Friedrich Wilhelm I. erfreute und ein Privilegium als Hofkomödiant für alle brandenburgischen und preußischen Lande besaß. Unter der Regierung Friedrichs II., der, wie fast alle deutschen Landesväter jener Zeit, französische Schauspieler und italienische Sänger bevorzugte und das deutsche Theater in keiner Weise förderte, machte dann die berühmte Schönemannsche Gesellschaft[23], die die künstlerische Erbschaft der Neuberin angetreten hatte, den Versuch, den Berlinern ein anständiges deutsches Theater mit regelmäßigem Repertoire zu schaffen. Aber das Unternehmen schlug fehl: die Berliner fanden an den Trauerspielen Gottscheds und an den Lust- und Schäferspielen Gellerts, die Schönemann ihnen vorsetzte, keinen Geschmack und waren froh, als der Harlekindarsteller Franz Schuch[24] mit seiner Truppe eintraf und Schönemann das Feld räumen mußte.

Um diese Zeit kam Lessing nach Berlin. Da an eine praktische Mitwirkung an dem dortigen Theaterbetriebe für ihn nicht zu denken war, so wandte er sich der Kritik und der Geschichte der Bühne zu. Die Frucht seiner Studien war die völlige Abwendung von dem französischen Stil. In dem Drama „Miß Sara Sampson", das Lessing während dieses Berliner Aufenthaltes vollendete, sind die Regeln der französischen Schule der Hauptsache nach bereits durchbrochen und nur in der Glätte der Sprache zeigt sich noch der Einfluß des älteren Bühnenstils. „Miß Sara Sampson" aber war, und darin liegt die hauptsächliche Bedeutung des Werkes, das erste bürgerliche Trauerspiel. Bis dahin war es nur Königen, Fürsten und Helden gestattet, auf der tragischen Bühne zu erscheinen, und die Verssprache war für das sogenannte höhere Drama unerläßlich. Lessing lehrte die tragische Muse in schlichter Prosa, in der natürlichen Sprache des Umgangs sprechen und wagte es, statt der fürstlichen Tragödienhelden einfache Menschen und rein menschliche Leidenschaften auf die Bühne zu bringen. Die „Sara Sampson" hatte einen außerordentlichen Erfolg. Im Laufe eines Jahres machte sie die Runde über alle deutschen Bühnen. In Wien brachte man bezeichnenderweise das Stück mit eingeflochtenen Hanswurstszenen zur Aufführung, aber es errang auch in dieser Gestalt den Beifall des Publikums. Bald erschienen zahlreiche Nachahmungen, und es dauerte nicht lange, bis das bürgerliche Trauerspiel allgemein als die eigentlich nationale, dem deutschen Charakter angemessene Dramengattung angesehen wurde.

Die sich um Lessing gruppierenden Kämpfer für die neue Richtung erhielten ihre kräftigste Unterstützung und ihren siegreichsten Verbündeten in Shakespeare. Dieser

größte Dramatiker der Weltliteratur war damals in seinem englischen Vaterlande fast völlig in Vergessenheit geraten und auch in Deutschland bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum dem Namen nach bekannt. Gottsched pflegte von ihm nie anders zu sprechen als von einem literarischen Vagabunden, einem schlecht erzogenen Taugenichts, der durch seine Roheit und Unbildung die Poesie in die greulichste Verwirrung gebracht habe. In einer Reihe von glänzenden Aufsätzen, die viel dazu beitrugen, die letzten Reste des Gottschedschen Ansehens zu vernichten, bewies nun Lessing, daß Gottsched Shakespeare überhaupt nicht verstanden habe, ja daß er nicht einmal die Fähigkeit besäße, ihn zu verstehen, und daß die gerühmten und als Vorbilder gepriesenen Franzosen einfach armselige Stümper seien gegenüber dem englischen Giganten. Shakespeare sei das Genie, das in Deutschland neue Genies entzünden könne, da es nicht durch mühselige und geschraubte technische Kunstfertigkeiten abschrecke, sondern alles bloß der Natur zu verdanken scheine. Nicht der Alexandrinervers der französischen Tragödie, sondern die Sprache des englischen Dramas sei diejenige, die dem deutschen Bedürfnis nach Klarheit und Energie des Ausdrucks am besten entspräche. Und im Sinne dieser Erkenntnis schrieb Lessing sein Meisterlustspiel: „Minna von Barnhelm", das 1767 erschien. Hier ertönte wieder seit langer Zeit zum erstenmal eine eines Kulturvolkes würdige deutsche Umgangssprache. Denn die vorher in deutschen Landen herrschende war teils ein ordinärer Pöbeljargon, teils ein unbeholfenes, altfränkisches Bibeldeutsch gewesen. „Der Deutsche", so sagt ein Schriftsteller jener Zeit, „hat eigentlich keine Theatersprache, weil er keine Sprache des Umgangs hat; oder wenigstens reicht seine Theatersprache nicht weiter, als

seine gesellschaftliche, und diese hat sehr, sehr enge Grenzen". Einen Begriff von dem damaligen Kulturzustande bekommen wir, wenn wir desselben Schriftstellers Aufforderung an die „Leute der großen Welt" hören, sie sollten die Sprache des Umgangs bilden, sie mit den „feinen, oft eigensinnigen, aber lebhaften, beißenden, schalkhaften Redensarten" bereichern, sie sollten, und zwar durch eignen Gebrauch, die Sprache zurunden, sie für das Theater geschmeidig machen und für den „komischen Dichter" vorbereiten. Mit Begeisterung wurde Lessing als der Schöpfer eines neuen, gebildeten Hochdeutsch begrüßt. Die Sprache seiner „Minna von Barnhelm" konnte an Vielseitigkeit, Geschmeidigkeit und zierlicher Eleganz mit der französischen getrost wetteifern. Und die Dramen, die er ferner in dieser Sprache — teils in Prosa, teils im fünffüßigen Jambenversmaß — schuf, waren keine literarischen Schulerzeugnisse, sondern vollblütige Theaterstücke. Ja, noch mehr: sie waren nicht nur mit Rücksicht auf die Bühnendarstellung geschaffen, sondern sie verfolgten das deutliche Ziel, durch Vereinfachung und Veredelung der theatralischen Mittel, durch diskretere Charakterzeichnung, durch Milderung der szenischen Effekte und durch eine gewisse Bürgerlichkeit, oder wenn man will, Alltäglichkeit und Hausbackenheit des Milieus die Schauspieler von der pathetischen und gespreizten französischen Manier zu einer schlichteren und natürlicheren Darstellungsweise zu erziehen. Aus Deklamatoren und Poseuren sollten Menschendarsteller gemacht werden.

Zugleich ließ der politische Gehalt der „Minna von Barnhelm" den Wert einer nationalen Bühne und volkstümlich patriotischer Stücke empfinden. Aus der Zeit, da „Minna von Barnhelm" (1767) zum erstenmal in Hamburg aufgeführt wurde, datieren die ersten Versuche, die

Führung der Theater den wandernden Truppen zu entziehen und eine nicht vom geschäftlichen, sondern vom freien künstlerischen Standpunkt aus geleitete deutsche Nationalbühne zu schaffen. Der erste derartige Versuch wurde in Hamburg unternommen, und Lessing war bestimmt, dabei mitzuwirken. Hamburg besaß seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts ein ausgezeichnetes Theater. Es hatte Leipzig als deutsche Theaterhauptstadt abgelöst. Die vorzüglichsten Gesellschaften jener Zeit, die Schönemannsche, Kochsche[25] und Ackermannsche[26] spielten hier und hatten sich daran gewöhnt, die reiche kunstliebende Handelsstadt als ihr eigentliches Standquartier zu betrachten, zu dem sie von ihren Wanderzügen immer wieder zu längerem Aufenthalt zurückkehrten. Infolge eines verunglückten Theaterbaues und anderer ungünstiger Zufälle war aber im Jahr 1766 die dortige Theaterunternehmung Ackermanns dem Ruin nahe gekommen, und nun taten sich einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauspieler u. s. w. zusammen, um eine neue Bühne zu gründen. Diese sollte — so hieß es in der Ankündigung — eine Musteranstalt für Deutschland, ein wirkliches „Deutsches Nationaltheater" werden. Lessing wurde zum Dramaturgen und künstlerischen Berater des jungen Unternehmens berufen. Aber den Gründern mangelte es leider an allem, was zur Führung eines Theaters nötig ist, an künstlerischer Einsicht, an moralischem Mut und an finanziellen Mitteln — und das vielversprechende Unternehmen scheiterte kläglich: am 22. April 1767 fand die erste, am 4. Dezember desselben Jahres bereits die letzte Vorstellung statt. Lessings Rezensionen der Hamburger Schaubühne aber sind unter dem Namen „Hamburgische Dramaturgie" zu einem Markstein in der Entwicklung des deutschen Theaters ge-

worden. Sie haben bis in unsere Zeit hinein gleichsam als Bekenntnisschriften der deutschen Dramatik, als Bibel jedes jungen Theaterdichters gegolten. Für Lessing selbst hatte das Scheitern des Hamburger Unternehmens die Folge, daß er sich persönlich immer mehr vom Theater zurückzog. Verlockende Anträge der Wiener und Mannheimer Hofbühne reizten ihn nicht; er hatte keine Lust mehr, seine sichere Stellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel aufzugeben und sich nochmals in die trügerischen Wogen des Theaterlebens zu stürzen.

Ein Geschichtschreiber des deutschen Theaters hat die Behauptung aufgestellt, jede neue Richtung unserer dramatischen Literatur sei von einer entsprechenden Generation von Schauspielern begleitet. Dem gelehrten Gryphiusschen Drama haben die Veltensche Truppe, den Haupt- und Staatsaktionen die umherziehenden Banden der vorgottschedischen Zeit, der Schule Gottscheds die Gesellschaften der Neuberin, Schönemanns usw. entsprochen. Ich will nicht behaupten, daß diese Parallelen in jeder Hinsicht zutreffend sind — jedenfalls stimmt es, daß Lessing, der Begründer des deutschen Stils im Drama, sein entsprechendes theatralisches Gegenstück in einem großen Bühnenkünstler besitzt, den man den „Vater der deutschen Schauspielkunst" genannt hat. Dieser Künstler war Konrad Ekhof (1720—1778). Er stand an der Spitze der Reformatoren des deutschen Bühnenwesens. Schon als Mitglied der drei berühmtesten Wandertruppen, der Schönemannschen, bei der er seine Künstlerlaufbahn begann und 17½ Jahre wirkte, der Kochschen und der Ackermannschen, war er reformatorisch tätig gewesen. Er gründete die erste deutsche Schauspieler-Akademie, d. h. er veranstaltete regelmäßige, nach festen Statuten geordnete Zusammenkünfte von Mitgliedern der Schönemannschen

Gesellschaft, der er damals angehörte, und suchte hier durch gemeinsame Besprechung die Grundsätze seiner Kunst theoretisch aufzufinden und deren praktische Anwendung festzustellen. In den Versammlungen dieser Akademie sollten die aufzuführenden Schauspiele vorgelesen und beurteilt, die Auffassung der einzelnen Rollen besprochen, allgemeine Betrachtungen über die Schauspielkunst angestellt und „bescheidene Anmerkungen über die Pflichten des Schauspielers im allgemeinen Leben" gemacht werden. Mit was für „Kollegen" Ekhof diese Reformversuche anzustellen unternahm, geht aus den Satzungen seiner Akademie hervor, wonach die Mitglieder bei den Sitzungen weder betrunken noch in anderer „Unordnung des Verstandes" erscheinen sollten, und alle pöbelhaften Ausdrücke und unanständigen Späße unter Androhung strenger Strafen untersagt wurden. Die Schauspieler waren für die Ideale Ekhofs noch nicht reif, und nach einjährigem Bestehen löste sich die Akademie wieder auf. Der „Schulmeister", wie Ekhof oft spöttisch genannt wurde, veranlaßte ferner die Ausarbeitung der ersten brauchbaren deutschen Theatergeschichte, der „Chronologie des deutschen Theaters" (1775 erschienen), die von einem Gießener Professor Christian Heinrich Schmid mit Ekhofs Unterstützung unternommen wurde. Aber nicht nur für die Bildung, sondern auch für das materielle Wohl seiner Kollegen war er unermüdlich tätig. Er, der fast sein ganzes Leben hindurch mit Not und Entbehrungen zu kämpfen hatte — seine höchste Jahresgage betrug 600 Taler und neun Klafter Holz! — trug sich mit dem Plan, eine allen deutschen Schauspielern gemeinsame Pensions- und Witwenkasse zu stiften. Dieses Institut sollte dem reisenden Bühnenvolke nicht nur eine relativ gesicherte Existenz ermöglichen, sondern es sollte auch vor allem den Gesamtgeist

des Standes heben. „Diese Pensionskasse," sagte Ekhof, „soll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz anderen Ziele sein: Ich will ins große Ganze des Schauspielerstandes mehr und engere Verbindung und Rechtschaffenheit zu bringen suchen." Ein förmlicher Bund, eine straffe Organisation zur Förderung und Erhaltung des Klassenbewußtseins und der Standesehre der Schauspieler schwebte ihm vor. Die Furcht vor dem dürftigen Alter, diesem drohenden Gespenst im Leben des Komödianten, sollte der Zuchtmeister des Standes werden, und der gemeinsame Vorteil, den das Pensionsinstitut brachte, sollte das Solidaritätsgefühl stärken und zugleich die sittliche und künstlerische Haltung veredeln. Ekhof hat die Erfüllung dieser seiner Lieblingsidee nicht erlebt. Ein Jahrhundert mußte vergehen, bis die im Jahre 1871 gegründete Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger sie zu einem Teile verwirklichte.

Als Regisseur und als väterlicher Berater der jüngeren Künstler setzte jedoch Ekhof, trotz vieler gescheiterter Hoffnungen, seine erzieherische Tätigkeit bei der Schönemannschen, dann bei der Kochschen und Ackermannschen Gesellschaft unermüdlich fort, und als im Jahre 1767 die Ackermannsche Truppe in das Hamburger Nationaltheater umgestaltet wurde, trat er zu dieser Bühne über und kam dadurch zu Lessing, der, wie wir wissen, bei dem Theater als Dramaturg angestellt war, in nähere Beziehungen. Ekhof wurde der erste deutsche Bühnenkünstler, der sich des neuen, von Lessing geschaffenen Stils im vollen Umfange und mit eindringendem Verständnis bemächtigte. Ekhof war von kleinem und unansehnlichem Körperbau und seine Bewegungen hatten etwas eckiges. Seine Stärke lag in der Sprache, die er mit Hilfe eines herrlichen, überaus modulationsfähigen Organs zu damals unerhörter Meisterschaft

ausgebildet hatte. Wie in Lessings Dramen überall künstlerische Besonnenheit und eine gewisse kritische Mäßigung vorherrschen, so war auch Ekhof in gehaltenen, gemessenen Rollen am größten. Die sogenannten Anstands- und Väterrollen in bürgerlichen Schauspielen gelangen ihm vorzüglich. Während er hier auf alle starken Akzente verzichtete und sich absolut natürlich gab, neigte er in Heldenrollen etwas zu Übertreibungen und war sein Spiel in komischen Rollen nicht frei von sogenannten Mätzchen. Seine größte Schöpfung soll der Odoardo in Lessings „Emilia Galotti" gewesen sein.[27]

Was Ekhof für die Kunst Lessings war, das wurde der geniale Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816) für das Drama der sogenannten Sturm- und Drangperiode. Dem Lessing-Ekhofschen Stil haftete eine gewisse nüchterne Biederkeit und trockene Philistrosität an. Man wollte die feierliche Gespreiztheit überwinden und ging in der Schlichtheit und Einfachheit oft zu weit. Hölzern-derbe Hausväter, sittsame Jungfrauen, kleinbürgerliche Biederjünglinge gerieten in dem neuen Stil vortrefflich. Was ihm aber fehlte, das war einerseits der Ausdruck der Leidenschaft und andererseits die weltmännische Geschmeidigkeit, die Anmut und Eleganz des Wortes und der Gebärde. Schröder und Iffland waren es, die dem deutschen Bühnenstil seine Vollendung nach diesen beiden Richtungen hin gegeben haben. Schröder, der nach langjährigen abenteuerlichen Wanderfahrten vornehmlich in Hamburg wirkte, und den Ruhm genoß, der genialste Bühnenkünstler seiner Zeit zu sein, machte die deutsche Schauspielkunst fähig, den Aufgaben gerecht zu werden, die die literarische Sturm- und Drangperiode ihr stellte. Die Bekanntschaft mit Shakespeares Dramen hatte einen gewaltigen Eindruck auf Schröder gemacht. Aber trotz seiner Begeisterung verkannte er nicht,

daß das deutsche Publikum für Shakespeare noch nicht reif war. Mit um so größerem Eifer nahm er sich zunächst der jungen deutschen Literatur an, die ja ebenfalls in Shakespeare ihr vergöttertes Vorbild hatte. Kaum war Goethes dramatisches Erstlingswerk „Götz von Berlichingen" erschienen, so brachte es Schröder, am 24. Oktober 1774, auf seiner Hamburger Bühne zur Aufführung. Der günstige Erfolg dieser Aufführung, der Enthusiasmus, den die neue, dem bisherigen Geschmack völlig widersprechende Kunstform des Goetheschen Werkes entfesselte, ermutigte Schröder, es nun auch mit Shakespeareschen Dramen zu wagen. Das Stück des jungen Stürmers und Drängers hatte eine Brücke zwischen Shakespeare und dem deutschen Publikum geschlagen. Am 20. September 1776, also etwa zwei Jahre nach der Premiere des „Götz", fand, wiederum in Hamburg, die erste Aufführung eines Shakespeareschen Dramas, des „Hamlet", statt. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermeßlich. Prinz Hamlet und sein Darsteller Brockmann waren, wie es heißt, in Hamburg „das Tagesgespräch, sie beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste, sie standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden". In der kurzen Frist von vier Jahren brachte nun Schröder ein Dutzend Shakespearescher Werke auf die Hamburger Bühne: „Othello", „Lear", „Der Kaufmann von Venedig", Macbeth", „Richard II.", „Heinrich IV.", „Die Zähmung der Widerspenstigen", „Maß für Maß", „Die Komödie der Irrungen", „Viel Lärm um Nichts" usw. wurden gegeben. Freilich wagte Schröder es nicht, diese Stücke vollständig und unverändert auf die Bühne zu bringen. Die Tragik Shakespeares war zu herb für den damals herrschenden weichlichen Biedermeiergeschmack: sie mußte gemildert werden. Hamlet blieb am Leben, Othello erkannte

die Grundlosigkeit seiner Eifersucht und ließ Desdemona leben. „Lear“, „Macbeth“ usw. wurde dem Publikum mundgerecht gemacht. Man hat Schröder wegen dieser Konzessionen oft und hart getadelt — aber die Frage lag damals tatsächlich so, ob man den Schröderschen Shakespeare geben sollte, oder, da ein anderer nicht möglich war, gar keinen Shakespeare. Wer die Fortschritte berücksichtigt, die Literatur und Schauspielkunst eben diesem Schröderschen Shakespeare verdanken, der wird über die Beantwortung der Frage nicht im Zweifel sein. Die Wirkungen von Schröders Tätigkeit waren gewaltig. Wie vorher der „Götz“ und seine Nachahmer, so machten jetzt Shakespeares Dramen von Hamburg aus die Runde über alle deutschen Bühnen. Im Jahre 1777 fand die erste denkwürdige „Hamlet“-Aufführung in Berlin statt. Brockmann gab als Gast die Titelrolle. Das Stück mußte in wenigen Wochen zwölfmal wiederholt werden, man prägte eine Erinnerungsmedaille, und Brockmann wurde — der erste Fall auf einer Berliner Bühne — durch einen Hervorruf seitens des Publikums geehrt.[28] An weitere Gastspielreisen Brockmanns und besonders Schröders knüpft sich die Ausbreitung Shakespeares auf den deutschen Theatern. In Wien, in München, in Mannheim usw. wurde Shakespeare durch Schröder eingeführt. Ein Vierteljahrhundert nach der ersten „Hamlet“-Aufführung waren bereits mehr als die Hälfte aller Shakespeare-Stücke auf deutschen Bühnen in Szene gegangen.

Schröder besaß als Schauspieler alle die Eigenschaften, die den großen Menschendarsteller machen: die Energie einer genialen Schöpfungskraft und dabei einen besonnenen Geschmack und ein feines Verständnis für die Dichterwerke, die er verkörperte. Daneben war er mit glän-

zenden körperlichen Vorzügen ausgestattet. Das Prinzip seiner Kunstübung war äußerste Naturwahrheit, der Schwerpunkt seines Könnens lag in leidenschaftlichen und in humoristischen Rollen. Äußerer weltmännischer Schliff war ihm eigen, den Ton der feinen Welt hatte er aber nicht in seiner Gewalt. Über sein Spiel urteilte Iffland: „Das läßt sich gar nicht beschreiben. Sehen, fühlen mußte man es. Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man. Die Nebenspieler wagten oft kaum zu sprechen." Seine Kunst gab ihm eine schrankenlose Macht über die Seelen der Zuschauer, und seiner Auffassungs- und Darstellungsweise strebten zahlreiche begeisterte Kunstjünger nach. Der naturalistische Stil Schröders, die sogenannte Hamburger Schule, galt als das höchste Muster vollkommener Menschendarstellung. Schröder selbst hat einmal über die Grundzüge dieses Stils folgendes geäußert: „Es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. Das wird jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiß. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunst erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigentümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Wünschen des Dichters zu entsprechen . . . Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen hat ausdrücken wollen; und ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rate zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr auf-

zufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will ... Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann."

Wie Schröder, der Bühnenleiter, seine Stellung als künstlerischer Führer des Publikums auffaßte, beweist seine Ansprache nach der Erstaufführung von Shakespeares „Heinrich IV." Das Stück war, trotz meisterhafter Darstellung, durchgefallen, Direktor Schröder trat vor den Vorhang und sprach: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt!" [29]

Was Ekhof und Schröder angestrebt und zum Teil vollendet hatten, das fand im Mannheimer Nationaltheater verständnisvolle Pflege und weitere Ausgestaltung. Ein seltener Glücksstern leuchtete über den Theaterdingen der süddeutschen Residenz. Es gab hier eine Hofbühne ohne Hof. Der Kurfürst Karl Theodor hatte eine Schauspielergesellschaft in seine Dienste genommen, ihr ein eigenes Haus erbaut und sie mit Geldmitteln unterstützt. Als er dann im Jahre 1778 die bayrische Kurwürde erlangte und seinen Wohnsitz nach München verlegte, ließ er sein Hoftheater in Mannheim zurück. Die Bühne genoß also die materiellen Vorteile eines Hofinstituts, war aber durch die Abwesenheit des Fürsten und der Schranzen von allen „höheren" Rücksichten frei. Ein glücklicher Zufall führte überdies dem jungen Mannheimer Hoftheater eine Menge ausgezeichneter schauspielerischer Kräfte zu. Der Herzog von Gotha, der unter Ekhofs Leitung in den Jahren 1775—79 ein vor-

zügliches Theater unterhalten hatte[80], löste dieses bald nach Ekhofs Tode auf, und ein großer Teil dieses Ensembles, darunter die Schauspieler Iffland[81], Beil, Beck[82] und Böck, siedelte nach Mannheim über. An der Spitze des Mannheimer Theaters stand der Freiherr v. Dalberg, ein kunstsinniger und gebildeter Mann. Er war es, der am 13. Januar 1782 Schillers revolutionäres Erstlingsdrama „Die Räuber" mit beispiellosem Erfolge zur Aufführung brachte.[83] Zwei Jahre nach der „Räuber"-Premiere wurde im Mannheimer Nationaltheater Schillers „Fiesko" und wenige Wochen darauf „Kabale und Liebe" gespielt. „Fiesko", der in Berlin einen großen Erfolg hatte, wurde in Mannheim mit mattem Beifall aufgenommen: „Den Fiesko" — heißt es in einem Bericht aus jener Zeit — „verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut." Desto glänzender war die Aufnahme, die „Kabale und Liebe" fand.

Diese drei, von revolutionärem Sturme und Drange erfüllten Jugenddramen Schillers konnten also ihre Erstaufführungen an einem deutschen Hoftheater finden — freilich an einem Hoftheater, das sich, dank den erwähnten günstigen Verhältnissen, unter denen es existierte, von anderen ähnlichen Instituten sehr vorteilhaft unterschied. Die Mannheimer Bühne überflügelte in dieser ihrer Glanzzeit alle deutschen Theater. Die Ekhofische Schule war durch die Künstler des Gothaischen Ensembles nach Mannheim verpflanzt, und ein Gastspiel Schröders gab den von Dalberg unterstützten Bestrebungen neue, gewaltige Impulse. Als Schröder sie verließ, verzagten sie zunächst alle und keiner wollte ihm seine Rollen nachspielen. Aber bald raffte man

sich auf und beschloß, dem großen Vorbild nachzueifern. Ein Bühnenausschuß wurde nach dem Muster der Ekhofischen Akademie begründet. In seinen Sitzungen wurde auf Anregung Dalbergs die Beantwortung der wichtigsten dramaturgischen Fragen versucht. „Was ist Natur" — lautete das erste der behandelten Themen — „und welches sind ihre wahren Grenzen bei theatralischen Vorstellungen?" Die Antwort, die Iffland darauf erteilte, war gewissermaßen eine Umschreibung der Lessingschen Worte:

Kunst und Natur
Sei eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

Die Kunst — sagt Iffland — soll die Natur des Schauspielers „leiten", und die Natur soll seine Kunst „berichtigen". Sobald man fühlt, daß in einer Darstellung kein Zuviel und kein Zuwenig ist, dann ist sie natürlich. Große Schauspieler sind „Menschendarsteller" — der Ausdruck wird hier zum erstenmal angewendet —, aber nur der stellt Menschen dar, der uns täuscht; und nur der kann uns täuschen, der über dem Geschöpf seiner Phantasie sich selber vergißt. Der Gegensatz zur Menschendarstellung ist „Komödienkunst". Diese haben sich die Deutschen aus Frankreich importiert, wo man die „Kunstrednerei" und das „Rauschgoldflimmern", das äußerlich Bestechende der darstellerischen Mittel vor allem schätzt. „Die Franzosen geben Vorstellungen, die Deutschen Darstellungen; ihre Gemälde der Leidenschaften sind prächtig, unsere wahr".

Jede Aufführung des Mannheimer Nationaltheaters wurde von Dalberg in einem kritischen Bericht besprochen. Diese Berichte waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt,

sondern machten nur unter den Schauspielern die Runde, die dann das Recht hatten, dagegen Einwürfe und Rechtfertigungen einzureichen. „Mein kritisches Urteil über Stücke und Vorstellungen derselben" — sagte Dalberg — „gab ich nie für unumstößliche Wahrheit aus; es enthält bloß meine Meinung, meine Art zu sehen, meine Erfahrung, meine eignen Empfindungen während und nach der Aufführung eines Schauspiels." Dalberg „übergibt" seine Kritik „der Prüfung" des Schauspielers, dem sein eignes Gefühl am besten sagen werde, ob ihn der Tadel treffe oder nicht. Welch ein Unterschied zwischen der vornehmen Kunstübung dieses alten hofreinen Hoftheaters und dem Betriebe der entsprechenden Etablissements unsrer heutigen Zeit! Nicht ein bureaukratisches Subordinationsverhältnis, sondern Lust und Liebe zur Kunst verbanden die Schauspieler mit Dalberg zu gemeinsamer Arbeit. Die höhere gesellschaftliche und ästhetische Bildung des deutschen Schauspielerstandes geht von Mannheim aus. Iffland war es, der zuerst den Ton und die Allüren der gebildeten Gesellschaft auf das deutsche Theater brachte. Die Schauspieler von damals stammten fast ausschließlich aus Kreisen, denen diese äußeren Formen nicht geläufig waren. Iffland, der Sohn eines höheren Beamten, besaß von Hause aus das Gleichgewicht des korrekten Weltmannes und verstand es, diese für zahlreiche Rollen unerläßliche Eigenschaft zur höchsten Verfeinerung und Veredelung zu bringen. Im Mannheimer Nationaltheater, an dem Iffland 17 Jahre lang wirkte, entfaltete sich diese neue Blüte des deutschen Stils. Wenn auch Ifflands Kunst, der die geniale natürliche Gestaltungskraft eines Schröders mangelte, für die höchsten Aufgaben der Tragödie nicht genügte, so erweckten doch seine edle Haltung, sein feiner Schliff, die saubere Portraitzeichnung

seiner humoristischen Rollen, die Grazie, mit der er selbst derbkomische Charaktere darzustellen wußte, die Würde und künstlerische Weisheit, die er auch in leidenschaftlichen Szenen bewahrte, die Bewunderung und Nacheiferung seiner Kunstgenossen. Schröder hatte dem durch Lessing und Ekhof begründeten deutschen Bühnenstil den künstlerischen Ausdruck der Leidenschaft gegeben, Iffland gab ihm die weltmännische Geschmeidigkeit. Welche Gefahren aber die Kunstübung Ifflands in sich barg, Gefahren, die nicht in der Mannheimer Schule, sondern in der Persönlichkeit dieses ihres begabtesten Vertreters lagen — werden wir später erfahren.

So hatte die Natürlichkeitsrichtung, die gegenüber der pathetischen und gespreizten französischen Manier durch Ekhof und Lessing eingeführt und durch Schröder und Iffland ausgestaltet und zu künstlerischer Meisterschaft gebracht war, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts den Sieg errungen und der deutschen Bühne einen einheitlichen, originellen und modernen, d. h. den Anforderungen der Zeit entsprechenden Stil geschaffen. Aber kaum war in heißen Kämpfen mit der Opern- und Balletleidenschaft der sogenannten höheren Stände und mit den Possen- und Hanswurstspielen, die namentlich auf den Wiener Bühnen nicht aussterben wollten, dieser Gipfel erklommen und für Deutschland eine bisher kaum wieder erreichte Glanzperiode der Schauspielkunst angebrochen, als bereits reaktionäre Bestrebungen auftraten, die die Kunst von der eingeschlagenen gesunden Bahn abzulenken und zu der alten Deklamations- und Tanzmeistermanier zurückzuführen trachteten.

In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte das „Gespenst der Antike" seinen unheilvollen Zug durch

die europäischen Kulturländer gemacht. Dem kritiklosen Götzendienst, der selbstmörderischen Anbetung der griechischen Kunst ergaben sich auch die edelsten Geister Deutschlands. Das wertvollste Opfer, das der Zeitgeist forderte, war Goethe. Aus dem urgewaltigen Dichtergenius, der die Straßburger Lieder, den Götz, den Werther und den Urfaust geschaffen hatte, entwickelte sich ein artiger Zögling der Griechen, der die in ihm gährende Überfülle von elementarer Kraft und eigenartiger Schönheit in die starren Formen eines abgestorbenen Idealismus zu bannen suchte. Als Leiter des Weimarischen Hoftheaters (1791—1817)[34] hat Goethe seine klassizistischen Kunstprinzipien zu dem denkbar schroffsten Ausdruck gebracht. Hatte bisher die lebendige Natur als Richtschnur des Schauspielers gegolten, so sollte jetzt die Antike den Maßstab für Gebärde und Deklamation abgeben. Goethe, der zu der Praxis der Bühne und der Schauspielkunst vorher ein intimeres Verhältnis nicht gehabt hatte, übertrug einfach die damals herrschende Theorie der bildenden Künste im strengsten Sinne auf das Theater. Als Diktator trat er von außen an die Schauspieler heran und zwang ihnen, ohne Rücksichtnahme auf die einzelnen künstlerischen Individualitäten, seine Ideen auf. Drill und Dressur herrschten auf den Proben der Weimarischen Bühne. Aus jedem gut gewachsenen Grenadier, sagte Göthe, getraue er sich einen guten Schauspieler zu bilden. Die gehorsame Befolgung gewisser äußerlicher Regeln sollte das Talent und die künstlerische Eigenart ersetzen. Der Schauspieler — das prägte Goethe seiner Truppe aufs schärfste ein — dürfe keinen Augenblick die Anwesenheit des Publikums vergessen. Den Zuschauern den Rücken zuzuwenden oder in die Bühne hineinzusprechen galt als verwerflich. Tönende Rhetorik und plastische Pose waren das Alpha

6

und Omega dieser reaktionären Kunstrichtung, der die Namen Goethe und Schiller eine leider allzu große Bedeutung verliehen. Der hohle und leblose Singsang und die künstlich abgezirkelten Bewegungen des „idealistischen" Weimarischen Stils wurden von vielen Schauspielern angenommen und haben sich auf einigen deutschen Bühnen bis in die neueste Zeit hinein erhalten.[85]

VI. Das neunzehnte Jahrhundert.

Beim Beginn des 19. Jahrhunderts erschien die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zunächst nach allen Richtungen hin abgeschlossen. Man hatte eine gute Schule durchgemacht und war jetzt imstande, den verschiedensten dramatischen Gattungen, von der derben Posse bis zur klassizistischen Verstragödie, gerecht zu werden. Der Zeitpunkt war gekommen, wo man daran denken konnte, das Errungene durch eine feste äußere Organisation des Kunstbetriebs zu sichern. Aus der Wanderbühne hatten sich die stehenden Theater entwickelt, das schlichte offene Podium der alten Volksbühne war längst durch das eingebaute Guckkastentheater verdrängt worden, und der Luxus der Dekorationen und Kostüme hatte immer größere Ausdehnungen angenommen. Die Reisekarren der armseligen Prinzipale hatten sich in glänzende Etablissements umgewandelt, deren Einrichtung und Unterhaltung bedeutende Kosten erforderte. Der Kunsttempel drohte zur Einnahmequelle für begüterte Unternehmer zu werden. Sollte die ideale Bedeutung des Theaters gewahrt bleiben, so hätten jetzt höhere Gewalten dafür in die Schranken treten müssen.

Durch die sogenannten Freiheitskriege hatte das deutsche Volk seine Landesväter von dem fatalen Druck der französischen Herrschaft erlöst, und die Gelegenheit war günstig, das mürbe gewordene Gottesgnadentum zu kulturellen Reformen zu zwingen. Auch das Theater hätte davon profi-

tieren können. Aber der deutsche Michel ließ den Augenblick unbenutzt vorübergehen. Er verzichtete nicht nur — was eine große Dummheit war — zugunsten wortbrüchiger Fürsten auf seine politischen Freiheiten, sondern er lieferte auch — was eine kleine Dummheit war — die nationale Schaubühne der Willkür der Höfe aus. Die deutsche Nation begab sich des Anspruchs, ihr Nationaltheater selbst zu organisieren und zu überwachen. Hofbühnen schossen nach dem Pariser Frieden wie Pilze aus der Erde, und die Entwicklung des deutschen Theaters lag fortan zum großen Teil in den Händen der Schranzen. Das Repertoire wurde nach höfischen Begriffen von Anstand und Schicklichkeit zusammengesetzt. Die freieste der Künste wurde zur Dienerin dynastischer Interessen, zur Agentin eines bornierten Pfaffen- und Selbstherrschertums erniedrigt. Dem Verfall des Repertoires mußte unter diesen Verhältnissen die Korruption des Schauspielerstandes auf dem Fuße folgen. Die Leitung der Hoftheater war in der Regel eine bureaukratische. Die Generaldirektoren oder Intendanten, die aus den Ständen der Kammerherren, Hofmarschälle, Gardeoffiziere usw. hervorgegangen waren und von den Verhältnissen und Bedürfnissen der Bühne gewöhnlich nichts verstanden, umgaben sich mit einem Heer von Beamten und suchten auch unter den ihnen anvertrauten Künstlerscharen einen ordinären Subalterngeist zu verbreiten. „Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler und Bildhauer zu Direktoren der Akademien, aber im Gebiet der schwierigsten und verwickeltsten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten — es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann", sagte Immermann. Die Gunst der einflußreichen Exzellenzen und die Gnade der höchsten Herrschaften wurde nicht selten das ideale Ziel des höfischen

Bühnenkünstlers, und das Bestreben, sich persönlich lieb und wert zu machen, trat immer greller hervor.

Auf diesem Boden konnte sich das Virtuosentum, einer der gefährlichsten Krebsschäden der deutschen Schauspielkunst im 19. Jahrhundert, herrlich entfalten. Während es früher als die Aufgabe der Schauspielkunst gegolten hatte, durch ein einheitlich wirkendes Zusammenspiel einem dramatischen Werke die vom Dichter angestrebte Gestalt zu geben, traten jetzt die bedeutenderen Schauspieler aus dem Rahmen des Ensembles heraus und suchten, ohne Rücksicht auf die künstlerischen Absichten des Stückes, vor allem ihre eigne Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Tausenderlei Kunstgriffe kamen in Mode, die alle dazu dienten, die Aufmerksamkeit des Publikums auf den agierenden Virtuosen zu konzentrieren. Diese gefährlichen Bestrebungen, die bereits in dem Spiel Ifflands gelegentlich hervortraten, fanden bei zahlreichen dilettantischen Hoftheaterintendanten Unterstützung.

Natürlich fehlte es auch nicht an einsichtsvollen und tatkräftigen Theatermännern, die das Übel erkannten und Abhilfe zu schaffen suchten. Aber wo diese Leute an Hoftheatern wirkten, da sahen sie sich immer genötigt, einen großen Teil ihrer Arbeitskraft auf die Überwindung der Schwierigkeiten zu verwenden, die die höfische Borniertheit ihnen in den Weg türmte. Jeder Fortschritt, jede künstlerisch wertvolle Bereicherung des Repertoires mußte, zum Teil mit diplomatischen Künsten und Listen, den vorgesetzten Schranzen abgerungen werden. Um so größere Anerkennung verdient dann freilich auch die unermüdliche Schaffensfreudigkeit und zielbewußte Energie der Männer, deren Wirken die Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts ihre Lichtpunkte verdankt.

1. Wien.

Besonders charakteristisch, nach der guten wie nach der schlechten Seite hin, gestaltete sich die Entwicklung der Theaterdinge in Wien. Hier war die Bühnengeschichte schon während des 18. Jahrhunderts ein ewiger Kampf gewesen. Der schon erwähnte Stranitzky[86] hatte am Donaustrand die erste Hanswurstbühne aufgeschlagen und das Wiener Publikum für die den italienischen Burlesken nachgeahmten Stegreifpossen begeistert. Er schuf den dumm-pfiffigen salzburger Bauern als ständige lustige Person und verdrängte mit diesem nationalen Typus den wälschen Harlekin von den Brettern. Seine Nachfolger waren Prehauser[87], der später auch in regelmäßigen Stücken auftrat und unter anderm den Just in der „Minna von Barnhelm" gegeben hat, Weiskern[88], der die Figur des Odoardo, eines grämlichen Alten, erfand, und Kurz[89], der berühmte Schöpfer des Bernardon, eines jungen, liederlichen Tölpels, der die Hauptfigur in unzähligen Schwänken — den sogenannten Bernardoniaden — bildete.

Die extemporierte Hanswurstposse bildete während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ausschließliche theatralische Unterhaltung des Wiener Publikums. Erst im Jahre 1747 wurde hier das erste regelmäßige Drama aufgeführt, und es entspann sich nun ein zwanzig Jahre währender erbitterter Kampf zwischen den alten Stegreifkomödianten und den Schauspielern der Neuberischen Richtung. Durch das Eingreifen des Kritikers Josef von Sonnenfels (1733—1817), den man den österreichischen Gottsched genannt hat, wurde schließlich der Kampf zugunsten der neuen Richtung entschieden und — drei Jahrzehnte später als in Norddeutschland — der Hanswurst

von der Wiener Bühne entfernt. Aber kaum war dieser Sieg errungen, so entstand ein neuer Krieg, der sich zwischen den Neuberianern und den Vertretern der modernen Hamburger Schule abspielte. Den Kriegsschauplatz bildete das 1776 gegründete kaiserliche Theater an der Burg.

Nach den Absichten ihres Gründers, des Kaisers Joseph, sollte diese Bühne vor allem ein moralisches Institut, ein Werkzeug der Aufklärung, ein Hilfsmittel für soziale Reformen sein. Ein gebildeter und sachkundiger Schauspieler, Johann Heinrich Friedrich Müller, hatte im Auftrage des Kaisers alle bedeutenderen Bühnen Deutschlands bereisen müssen und dem Monarchen über den Stand der Theater genauen Bericht erstattet. Aus Hamburg, Gotha, Mannheim und Berlin brachte er wertvolle Anregungen mit. In Wolfenbüttel suchte er Lessing für das Wiener Theater zu gewinnen. Der Reformator der deutschen Schaubühne lehnte den Antrag einer festen Stellung zwar ab, gab dem kaiserlichen Vertrauensmann aber mehrere wertvolle Ratschläge mit auf den Weg: Erzielung eines guten Ensembles durch Gründung einer Theaterschule und Einführung von Schauspielerpensionen; Erzielung eines guten Repertoires durch Einrichtung einer Theaterbibliothek und Gewährung von Autoren-Tantiemen. Leider wurden nur einige dieser Ratschläge schließlich befolgt. Alles in allem waren die Absichten bei der Gründung des Wiener Burgtheaters gewiß die besten — aber in der Ausführung stieß man auf tausend Hemmnisse, die sich aus dem höfischen Charakter des Instituts ergaben. Daß die Ausbildung eines literarisch ernst zu nehmenden Repertoires einfach unmöglich war, wird ein Blick in die damals geltenden Zensurbestimmungen des Burgtheaters lehren. „Es kann kein Sujet ausgeführt werden" — so heißt es dort —

„dessen Hauptinhalt die christliche Toleranz oder überhaupt die Gleichgiltigkeit der verschiedenen Gottesdienste wäre . . . Es können keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abänderung der monarchischen Regierungsform abzielte, oder der demokratischen oder einer andern den Vorzug vor der monarchischen einräumte . . . Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden, deren Ausschlag diesen Regenten nachteilig war, z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Szepter entzogen hat, item der Schweizerheld Wilhelm Tell . . . Monarchen nachteilige Begebenheiten oder herabwürdigende Mißhandlungen derselben können auch nicht aufs Theater gebracht werden . . . item würde es auch anstößig sein, wenn einem Regenten von einem Vasallen schimpflich begegnet oder getrotzt würde. Hinrichtungen der Regenten können in monarchischen Staaten nicht aufs Theater gebracht werden . . . . Nie muß der Tadel auf ganze Nationen, auf ganze Stände, besonders nicht auf die vornehmeren und den obrigkeitlichen Stand fallen. Nach diesen ist der Militärstand besonders zu schonen . . . . Die Gesetzgebung eines Staates oder dessen bestehende Gesetze können überhaupt in keinem Stoffe mit Tadel aufgeführt werden . . . . Personen männlichen Geschlechts können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Anträge machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Schein, einwilligen . . . . Die Zensur hat auch darauf zu sehen, daß nie zwei verliebte Personen miteinander vom Theater abtreten . . . . Im Dialog werden keine Ausdrücke, Redensarten oder Wörter geduldet, die biblischer Herkunft sind. Dazu gehören: 1. Texte aus der heiligen Schrift, als: Wachset und mehret euch; Es ist vollbracht! usw. 2. Gleichnisreden, als: Alt

wie Methusalem, weise wie Salomon, stumm wie Loths Salzsäule; dafür kann es heißen: alt wie Nestor, weise wie Solon, stumm wie ein Fisch usw. 3. Werden alle Wörter vermieden, die ein geistliches Amt oder Charakter bedeuten: Papst, Bischof, Propst, Abt, Pfarrer, Priester, Prediger usw.... Die wilde Ehe hat nie statt.... Die Ausdrücke Tyrann, Tyrannei, Despotismus, Unterdrückung der Untergebenen müssen auf dem Theater so viel als möglich vermieden werden.... Freiheit und Gleichheit sind Wörter, mit denen nicht zu scherzen ist.... usw. usw." Dies war der Geist, der die Leiter des jungen Burgtheaters beherrschte.

Das älteste Ensemble der Wiener Hofbühne setzte sich aus zwei Parteien zusammen, die teils in offenem Streit, teils mit geheimen Intrigen einander befehdeten. Zu den Anhängern der französierenden, deklamierenden und posierenden Neuberischen Richtung gehörten die Brüder Stephanie, Joseph Lange, ein lockiger Jüngling mit plastischen, der Antike nachgebildeten Gebärden, Frau Weidner, die Darstellerin der reiferen Heldinnen und Mütterrollen, und der Tyrannenspieler Bergopzoomer, der in leidenschaftlichen Szenen Seife in den Mund zu nehmen pflegte, um sichtbar schäumen zu können. Die Vertreter der neuen naturalistischen Hamburger Schule waren der bereits erwähnte Brockmann (Helden und gesetzte Männer), die Tragödin Frau Nouseul, die feurige, jugendschöne Frau Sacco und die glänzend begabte Katharina Jaquet. Durch den Eintritt Schröders in das Ensemble (1781) wurde dann der Sieg der Hamburger Richtung entschieden. Aber Schröder hielt es in Wien nicht lange aus; schon nach vierjähriger Wirksamkeit war er der ewigen Reibereien und Streitigkeiten überdrüssig und kehrte er nach Hamburg zurück.

Das Burgtheater wurde dann eine zeitlang verpachtet und erst von 1817 ab wieder auf kaiserliche Rechnung übernommen. Sein Leiter war in dieser Zeit der unter dem Schriftstellernamen West bekannte geistvolle und energische Joseph Schreyvogel, den man als Theatersekretär und Dramaturg angestellt hatte. Unter Schreyvogel (1814—32) erlebte das Burgtheater seine erste Blüteperiode und wurde es als die erste Bühne nicht nur Deutschlands, sondern Europas anerkannt. Das Künstlerpersonal wurde durch die Engagements von Anschütz (Heldendarsteller, einer der größten Sprecher der deutschen Bühne), Wilhelmi (komische und derbe Biedermännerrollen), Fichtner (jugendliche Liebhaber), Ludwig Löwe (jugendliche Helden), sowie der Damen Sophie Müller (Liebhaberinnen), Therese Pèche (elegante Lustspielrollen) und der großen Tragödin Sophie Schröder,[40] die ihrer Zeit als die genialste Menschendarstellerin der deutschen Bühne galt, ergänzt. Auch das Repertoire suchte Schreyvogel, so weit es möglich war, zu verbessern: Werke der deutschen Klassiker und Romantiker, einige Dramen Calderons, Lope de Vegas und Shakespeares gelangten auf die Bühne. Im großen und ganzen aber mußte man sich damit begnügen, die damaligen Modedramatiker Kotzebue, Iffland, Töpfer usw. zu Wort kommen zu lassen. Die Zensur hinderte eine würdige Ausgestaltung des Spielplans und Schreyvogel legte daher das Hauptgewicht seiner Tätigkeit auf die Pflege und Förderung der Schauspielkunst. Mitten in seinem Wirken wurde er eines Tags von seinem Vorgesetzten, dem Oberstkämmerer und Intendanten Grafen Czernin, zum Tempel hinausgejagt. Schreyvogel hatte nämlich über die Verstandeskräfte des Grafen eine zwar zutreffende aber wenig schmeichelhafte Äußerung getan, die dem Gestrengen übermittelt worden

war. Als er am nächsten Vormittag auf das Theaterbureau gehen wollte, fand der Nichtsahnende vor der Tür einen Kanzleidiener, der ihm sein Entlassungsdekret einhändigte und ihm zugleich verwehrte, das Bureau wieder zu betreten. Sogar den am Tage vorher dort vergessenen Regenschirm durfte er sich nicht selbst herausholen. So endete die Tätigkeit des Mannes, dem das Burgtheater seinen Weltruf verdankte!

Unter den Nachfolgern Schreyvogels versumpfte die Wiener Hofbühne immer mehr und mehr, bis im Jahre 1850 Heinrich Laube[41] die Direktion übernahm. Die siebzehn Jahre seines Regiments (bis 1867) waren wieder eine Glanzzeit des Theaters. In unablässigem, zähem Kampf mit Schranzen und Zensoren brachte dieser gescheiteste, geschickteste und resoluteste aller deutschen Bühnenpraktiker das Burgtheater auf die frühere Höhe. Eine Unzahl schauspielerischer Talente wurde von Laube entdeckt und an den rechten Platz gestellt: Bogumil Dawison, die Gabillons, Marie Seebach, Sonnenthal, Lewinsky, Meixner, die Goßmann, die Wolter — um nur einige der berühmtesten Namen zu nennen — sind aus seiner Schule hervorgegangen und haben längere oder kürzere Zeit, manche bis zum heutigen Tage, im Ensemble des Burgtheaters gewirkt. Laube schloß unnachsichtlich jeden als unverbesserlich erkannten Virtuosen aus seiner Truppe aus und verschaffte seiner Bühne in einer Zeit allgemeiner Verwilderung ein glänzend geschultes Ensemble. Mit diesem Ensemble gelang es ihm denn auch, das Repertoire zu bilden, das er sich beim Antritt seiner Stellung als Ziel gesetzt hatte: alle lebensfähigen deutschen Dramen von Lessing an, die bedeutendsten Dramen Shakespeares und einiger spanischer Dichter, sowie alle moder-

nen französischen Stücke, die den deutschen Sitten nicht widersprachen.

Unter Laubes Nachfolgern, deren bekannteste Dingelstedt und Wilbrandt waren, hat das Burgtheater an seiner künstlerischen Bedeutung von Jahr zu Jahr mehr eingebüßt. Die alte Garde der Burg erhob zwar noch lange Zeit hindurch den Anspruch, Hüterin des allein seligmachenden Schauspielstils zu sein: aber inzwischen waren an anderen Orten neue Kunstrichtungen und Künstlerindividualitäten erstanden und eine junge Generation behauptete das Feld, die die Bühnenkunst des Burgtheaters zum alten Eisen warf. Vergebens suchte man der erstarrenden Wiener Tradition neues Leben einzuflößen, indem man einen Vorkämpfer der modernen Richtung, den Berliner Kritiker Schlenther, als Direktor an die Wiener Hofbühne berief. Die erhoffte Wirkung blieb aus: die künstlerischen Ideen, die der Journalist Schlenther theoretisch verfochten hatte, vermochte der Hoftheaterdirektor nicht in die Praxis zu übersetzen.

Für die Wiener Bühne gilt noch heute das herbe Urteil, das vor fünfzig Jahren der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, über sie fällte: „Das Wiener Nationaltheater sollte den geschichtlichen Beweis liefern, das die opulentesten Mittel, der liebevollste Schutz an die Schauspielkunst vergeudet sind und der Nation nichts nützen, wenn die Kraft des freien Geistes sich ihrer nicht bemächtigen darf. Die Wiener Bühne hat, bei ihren gewaltigen Mitteln, der Entwicklung keinen einzigen Impuls gegeben; nirgends ist sie vorangegangen, nichts hat sie gewagt, nichts selbständig unternommen."

Wien genießt mit Recht den Ruf, das eifrigste und beifallfreudigste Theaterpublikum unter allen deutschen Städten

zu besitzen. Schon gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts war hier neben dem höfischen Burgtheater eine verhältnismäßig große Menge von volkstümlichen Bühnen entstanden, die alle, mit wenigen Ausnahmen, der heiteren Muse dienten und den zahllosen Nachkommen des alten Hanswurst Unterschlupf gewährten, der trotz Sonnenfels in allerhand modernisierten Formen noch immer den Hauptanziehungspunkt für das Gros der Theaterbesucher bildete.

Da war das kleine Theater in der Josephstadt — vom Volke „Pimperltheater" genannt —, das 1788 von dem Komiker Karl Mayer erbaut und eröffnet wurde und das ausgedehnteste Privilegium besaß. Es durfte Possen und Lustspiele, Schauspiele und Dramen, Opern, Ballette und Pantomimen geben, und der Herr Direktor Mayer stand abends in voller Rüstung (aus Pappendeckel und Glanzpapier) unter dem Tor und rief die Vorübergehenden wie ein Ausrufer an, „doch gefälligst hereinzutreten, es werde von dem Eintrittsgeld auch etwas abgelassen, aber Publikum müsse da sein, mindestens fünfzig Personen, sonst könne nicht gespielt werden". Unter zahlreichen, fortwährend wechselnden Direktionen erlebte das Josephstädtische Theater die buntesten Schicksale, ohne freilich jemals etwas für die Entwicklung der Bühnenkunst Bemerkenswertes zutage gefördert zu haben. Heute nimmt es, unter der Leitung des Schauspielers Joseph Jarno, im Wiener Theaterleben eine geachtete Stellung ein.

Da war ferner das berühmte Leopoldstädtische Theater — 1781 eröffnet —, das nach dem Bühnennamen des beliebten Komikers Laroche „Kasperltheater" genannt wurde. Hier war ein halbes Jahrhundert hindurch die Heimatstätte der echt deutschen Volksposse, hier wirkten Anton Hasenhut, der den Typus des „Thaddädl"

schuf, eines läppischen und furchtsamen Lehrburschen, dessen äußere Kennzeichen ein hoch am Wirbel gebundener, wagerecht abstehender Zopf und eine helle Trompetenstimme waren, und, am Anfang des 19. Jahrhunderts, der bucklige Ignaz Schuster, der die Figur des „Parapluimachers Staberl" zu einer neuen burlesken Maskenfigur für unzählige Possen machte. Die Blütezeit dieser Volksbühne waren aber die zwanziger Jahre, als Ferdinand Raimund, als Dichter und Darsteller gleich berühmt und gefeiert, das Kasperltheater mit dem Glanze echter Poesie umgab und der drollige Korntheuer und die liebenswürdig-heitere Terese Krones die Sterne des Ensembles bildeten. Nachdem Raimund sich 1834 von der Bühne zurückgezogen hatte und zwei Jahre später gestorben war, wurde sein Rivale Johann Nestroy der bevorzugte Liebling des Wiener Publikums. Er war als Komiker schon lange beliebt gewesen, und nun verdrängten auch seine nüchtern-humoristischen und parodistischen Possen die poetisch wertvolleren Märchendichtungen Raimunds immer mehr von der Bühne. 1847 wurde das Leopoldstädtische Theater abgerissen und an seiner Stelle das noch heute existierende Karl-Theater erbaut.

Der Hauptschauplatz der Nestroyschen Triumphe wurde das Theater an der Wien, auf dessen Bühne in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts die Erstaufführung von Mozarts: „Zauberflöte" stattgefunden hatte und das dann Jahrzehnte hindurch der Ritter-, Spektakel- und Ausstattungsdramatik dienstbar gewesen war. Die Aufführung von Nestroys Posse „Lumpazivagabundus" brachte dem Theater einen gewaltigen Erfolg und für damalige Zeiten unerhörte Einnahmen. Mit dem Erlöse dieser Vorstellungen erbaute der Direktor Karl in Hietzing bei Wien eine Villenkolonie, die der Volksmund das „Lum-

pazi-Dörfel" taufte. Später erlebte das Theater an der Wien noch eine Glanzperiode, als die Soubretten Gallmeyer und Geistinger seinem Ensemble angehörten. Die Geistinger war es, die hier unter der Direktion von Maximilian Steiner dem dramatischen Erstlingswerke Anzengrubers, dem Pfarrer von Kirchfeld, zur Aufführung verhalf. Schließlich wurde das Theater zu einer Operettenbühne, auf der Strauß und Millöcker ihre Lorbeeren ernteten.

Im Jahre 1872 wurde unter Mitwirkung Laubes eine neue Wiener Bühne, das Stadttheater, gegründet. Es sollte in der Pflege der klassischen und modernen Dramatik dem Burgtheater Konkurrenz machen. Laube übernahm die Direktion und führte sie, mit einer einjährigen Unterbrechung, bis 1879. Aber der Plan schlug fehl: die Nachfolger Laubes sahen sich aus finanziellen Gründen gezwungen, das Repertoire in eine Richtung zu drängen, die mit dem ursprünglichen vornehmen Programm nichts mehr gemein hatte. 1884 wurde das Theater durch Feuer zerstört und verschwand aus dem Wiener Kunstleben.

Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegründeten Wiener Theater, das Deutsche Volkstheater (1889), an dem der ausgezeichnete Anzengruber-Darsteller Martinelli, der Charakterkomiker Tyrolt, und die temperamentvolle und elegante Helene Odilon wirkten oder wirken, das Raimund-Theater (1893) und das Kaiserjubiläums-Stadttheater (1898), haben zwar zum Teil bereits eine recht bewegte äußere Geschichte hinter sich, sind aber für die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst bisher belanglos gewesen.

2. Berlin.

Während das Wiener Burgtheater wenigstens zeitweise tüchtige Männer an seiner Spitze hatte, die es verstanden,

die Sache der Kunst gegenüber den höfischen Interessen wirksam zu vertreten, war das königliche Schauspielhaus in Berlin von Anbeginn, mit einer einzigen Ausnahme, andauernd der Willkür und dem Unverständnis aristokratischer Dilettanten ausgeliefert. Bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts bevorzugten der Berliner Hof und die Berliner Gesellschaft die französische Bühnenkunst. Deutsche Truppen, soweit sie nicht bloß dem ordinären Amüsement dienten, sondern ernsthafte künstlerische Ziele verfolgten, konnten sich in der preußischen Hauptstadt nicht halten. Die Haupt- und Staatsaktionen des bereits erwähnten „starken Mannes" Eckenberg, deren Erfolge es dem Prinzipal erlaubten, sich ein eignes Schauspielhaus — wohl das erste massive Theater einer Wandertruppe — zu bauen, die Burlesken der Peter Hilverdingschen Truppe, sowie die Ballette und Stegreifkomödien Franz Schuchs standen in der Gunst des Berliner Publikums obenan. Der erste künstlerisch ernst zu nehmende deutsche Theaterdirektor, dem es gelang, in Berlin festen Fuß zu fassen, war Theophil Döbbelin.[42] Er wurde von dem König Friedrich Wilhelm II. zum Leiter eines höfischen „Nationaltheaters" ernannt und führte die Direktion, so gut er es vermochte, indem er Schritt für Schritt die Hamburger Reformen des großen Schröder nachzuahmen versuchte. Als künstlerische Berater hatte man ihm die Professoren Engel, den Verfasser eines Buches „Ideen zu einer Mimik", und Ramler, einen geschmacklosen Stubengelehrten, zur Seite gestellt. Diese verdrängten Döbbelin allmählich, und schließlich hatte Ramler allein die Leitung des Hoftheaters in Händen. Er erwarb sich das zweifelhafte Verdienst, das erste Zug- und Kassenstück des späteren Modedramatikers Kotzebue — „Menschenhaß und Reue" — im Jahre 1789 auf die Bretter zu

bringen, und trat schließlich das Theater mit einem ziel- und charakterlosen Repertoire an Iffland ab.

Jetzt begann, 1796, eine künstlerische Blüteperiode für die Berliner Hofbühne, die einzige, die ihr das Schicksal bisher hat zuteil werden lassen. Wir kennen die vornehmen Kunstprinzipien der Mannheimer Schule, die Iffland jetzt nach Berlin verpflanzte. Freilich in etwas modifizierter, nicht mehr ganz reiner Gestalt. Der Einfluß der Weimarer Reaktion war nicht zu verkennen: ein Teil des Ensembles neigte zum Deklamieren und Posieren und Iffland suchte diese Richtung nicht zu unterdrücken, sondern sie mit seiner eigenen, mehr naturalistischen, in Einklang zu bringen. Einen reinen, einheitlichen Stil vermochte er dem Berliner Ensemble nicht zu schaffen, aber er verstand es vortrefflich, die extremsten Auswüchse der sich widersprechenden Richtungen abzuschleifen und trotzdem jeder schauspielerischen Individualität zur rechten Geltung zu verhelfen. Im Personal der Berliner Hofbühne glänzten neben Iffland der geniale Fleck,[48] dessen hinreißende, dämonische Kraftnatur die feine, klug abwägende Art Ifflands sehr glücklich ergänzte, und die vielseitige Frau Unzelmann, die in der Oper und im Schauspiel, in heroischen, naiven und eleganten Salonrollen in gleicher Weise unübertrefflich war. Den Klassikern wurde die gebührende Stelle im Repertoire eingeräumt, Shakespeare erschien zum erstenmal in wortgetreuen Übersetzungen — statt der Schröderschen Bearbeitungen — den Schwerpunkt des Spielplans aber bildeten die bürgerlichen Schau- und Lustspiele, denen Iffland im Grunde seines Herzens am meisten zugetan war und deren Darstellungen unter seiner Leitung am Berliner Hoftheater die vollkommenste und harmonischste Ausbildung erlangten.

Man hat Iffland, den Schauspieler, als den Vater oder wenigstens als den Vorläufer des theatralischen Virtuosentums bezeichnet. Es ist schwer oder unmöglich, darüber heute ein selbständiges Urteil zu fällen. Wenn wir Beschreibungen Ekhofscher und selbst Schröderscher Rollendarstellungen lesen, so stoßen wir oft genug auf Effekthaschereien, die wir nach unsern heutigen Begriffen als unerlaubte Virtuosenmätzchen bezeichnen müssen. Und doch galten diese Darsteller als die Muster bescheidenen Künstlertums, während an Iffland bereits die eigenen Zeitgenossen gefallsüchtige Eitelkeit und das Bestreben, durch überraschende Details zu verblüffen, bemerkten und tadelten. Wir müssen uns daher schon dem Urteil der Augen- und Ohrenzeugen unterordnen und den Stammbaum jener widerwärtigen Pseudokunst, die fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch am Berliner Hoftheater wucherte, auf Iffland zurückführen.

Im Jahre 1814 war Iffland gestorben. Es war die Zeit nach den sogenannten Freiheitskriegen und neben anderen Träumen schwebte auch der Traum einer deutschen Nationalbühne der angeregten Phantasie des Bürgertums vor. Man schwärmte von der Einigung Deutschlands, und man schwärmte auch von der Vereinigung aller theatralischen Stile, des Hamburger, des Weimarer und des Mannheimer, die sich auf dem Berliner Nationaltheater vollziehen sollte. Wer wird zu diesem Ziel der Wegbahner, wer wird der Organisator und Reformator der deutschen Bühnenkunst sein? fragten sich die ewig Hoffnungsvollen. Da kam, es war im Jahre des Heils 1815, die verblüffende Nachricht, daß der Kammerherr Graf Moritz von Brühl zum Intendanten des königlichen Schauspielhauses — diesen Namen führte jetzt das frühere Nationaltheater — ernannt worden sei. Also ein höfischer Dilettant war der Nachfolger des

großen Iffland! Dieser Schlag zertrümmerte alle Hoffnungen der Enthusiasten. Zwar vernahm man die tröstliche Kunde, der Staatskanzler von Hardenberg habe dem neuen Bühnenherrn die Weisung gegeben: „Machen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und danach sagen Sie, was es kostet" — aber man wußte, daß zur Ausführung dieses Auftrages eine andere Persönlichkeit erforderlich war, als der trockene und beschränkte Bureaukrat Brühl. Er schaffte Ordnung hinter den Kulissen, er führte, wie der Berliner Witz sagte, einen Inspektor für den rechten und einen für den linken Stiefel ein, er setzte auch — was ein zweifelloses Verdienst war — zeitgemäße Neuerungen im Kostüm- und Dekorationswesen durch[44]: aber im übrigen war er natürlich nicht imstande, die Berliner Bühne auf der Höhe zu halten, zu der sie Ifflands Direktion gebracht hatte. Im Ensemble griff eine wüste Stillosigkeit Platz. Es wirkten neben, oder richtiger gegeneinander der Hamburger Stil in dem derben Naturalisten Mattausch, der Weimarer Stil in dem Goetheschüler Pius Alexander Wolff und dessen Gattin Amalie, geborenen Malcolmi, sowie in der gefeierten Heroine Auguste Crelinger (geb. Düring, verw. Stich), und der Ifflandsche Stil in dem Charakterdarsteller Beschort und der schon erwähnten Frau Bethmann-Unzelmann. Daneben besaß freilich das Berliner Hoftheater den größten Menschendarsteller des 19. Jahrhunderts, den genialen Ludwig Devrient,[45] der seinerzeit eine für Berliner Verhältnisse unerhörte Popularität genoß. Aber das bunte und unkünstlerisch zusammengelesene Repertoire des Schauspielhauses bot dem Genie nur ausnahmsweise Gelegenheit zur höchsten Entfaltung. Die damals in Mode gekommenen Schicksalsdramen der Müllner und Houwald wechselten mit süßlichen, patriotischen Schauspielen ab, neben Goethes „Faust"

und „Tasso“ erschienen die Platitüden eines Clauren und der berüchtigte „Hund des Aubry“, der Goethe vom Weimarer Theater vertrieben hatte, auf der Berliner Hofbühne. Brühl, der durchaus der Weimarer Schule huldigte, hatte überdies für den Naturalisten Devrient keine sonderlichen Sympathien.

Den Grafen Brühl löste im Jahre 1828 ein Graf Redern ab, unter dessen Leitung dann das Virtuosentum in Berlin endgültig zur Herrschaft gelangte. Der Heldendarsteller Moritz Rott, die schöne Charlotte von Hagn und vor allem der von 1838—1843 dort wirkende berühmte Karl Seydelmann waren die Hauptträger der künstlerischen Entartung. Seydelmann, der in seiner Jugend durch eine fast übermenschliche Energie alle die Hindernisse überwunden hatte, die die Natur durch einen unansehnlichen Körper und ein schwaches und mißtönendes Organ seiner Künstlerschaft in den Weg gelegt hatte, wurde der Begründer jener realistischen Miniaturmalerei, die jede Rolle aus tausend glänzenden und effektvollen Mosaiksteinchen zusammensetzt und dadurch die einheitliche Wirkung der dargestellten Charaktere zerstört. Wo es galt, die eigene Person in den Vordergrund zu stellen, scheute er vor keiner Vergewaltigung des aufzuführenden Dramas zurück. Seine Übertreibungen und Effekthaschereien verleiteten die Mitwirkenden zu gleichem Tun, denn keiner wollte hinter dem Liebling des Berliner Publikums und der Berliner Kritik allzuweit zurückstehen. Den Spielplan beherrschte während der Direktion des Grafen Redern der unermüdliche Raupach, der Jahr für Jahr mit einem historischen Schauspiel aus der Hohenstaufengeschichte auf den Brettern erschien und nebenbei als Possendichter tätig war. Unter dem Intendanten v. Küstner (1842 bis 1851), Rederns Nachfolger, ging es mit der Berliner Hofbühne noch weiter abwärts. Der Brand des königlichen

Opernhauses, die Cholera und die Revolutionszeiten bereiteten mannigfache Schwierigkeiten, das Virtuosentum wurde durch die Engagements von Döring und Dessoir gefördert, gegen deren glänzende Leistungen redliche, aber nichts weniger als geniale Künstler wie Liedtke, Hendrichs und Berndal nicht recht aufkommen konnten, Scribe und Dumas gaben dem Spielplan seinen charakteristischen Reiz und die schöpferische Tatkraft des Intendanten bekundete sich in verbesserten Sicherheitsmaßregeln gegen Feuersgefahr, in der Einrichtung der Gasbeleuchtung und der Einführung von Autorentantiemen. An dem künstlerischen Renommee des Schauspielhauses war nicht mehr viel zu verderben, als der Gardeleutnant Botho von Hülsen (1851—1886) die Leitung übernahm. Er hatte das Glück, eine Frieb-Blumauer, eine Lina Fuhr, einen Vollmer und eine Paula Conrad als Mitglieder seines Ensembles zu gewinnen, er brachte die Klassiker in reizlosen Inszenierungen auf die Bühne und gestaltete den Spielplan im übrigen nach dem Geschmack des Höheren-Töchter-Publikums um, indem er Benedix, der Birch-Pfeiffer ꝛc. den breitesten Raum im Repertoire einräumte, während er z. B. Freytags „Journalisten" mit der schneidigen Motivierung zurückwies: Die Journalisten machten ihm schon außerhalb der Bühne so vielen Ärger, daß er sie nicht auch noch auf der Bühne haben wolle.[46] Unter Hülsens Nachfolger, dem Grafen Hochberg (1886—1902), ist dann die Berliner Hofbühne aus der Theatergeschichte, soweit sie Kunstgeschichte ist, ausgeschieden.

Die Geschichte der Berliner Privatbühnen ist lange nicht so glänzend und abwechselungsreich wie die der Wiener. Von den älteren Etablissements haben eigentlich nur zwei für die Bühnengeschichte eine gewisse Be-

deutung gehabt: Das Königstädtische Theater und das Wallnertheater.

Im Jahre 1822 erhielt ein ehemaliger Pferdehändler und Kriegskommissär, namens Friedrich Cerf, vom preußischen Könige die Konzession zur Errichtung eines Theaters. Er brachte mit Hilfe eines Aktienvereins die nötigen Gelder zusammen, kaufte ein Haus am Alexanderplatz, das er zu einem Theater umgestaltete, und eröffnete hier 1824 die erste Berliner Bühne, die neben dem Hoftheater bestand. Als Vorbild diente diesem neuen Königstädter Theater das Wiener Leopoldstädtische, und das Repertoire beschränkte sich auch anfangs, da die einheimische Produktion fehlte, auf Wiener Lokalstücke. Überhaupt war der Spielplan sehr eng begrenzt, da die königliche Konzession alle Stücke ausschloß, die auf den Hoftheatern gegeben wurden oder gegeben werden konnten: die große Oper, die Tragödie und das ernste Schauspiel. Unter diesen Umständen legte sich der gänzlich ungebildete Direktor (er konnte nicht einmal lesen und schreiben) auf die Pflege der komischen Oper, und es gelang ihm in der Tat, für diese ein Ensemble zu schaffen, das in Deutschland nicht seinesgleichen hatte. Hier erntete die nachmals so gefeierte Sängerin Henriette Sontag ihre ersten Lorbeeren, hier wirkten der vortreffliche Baßbuffo Spitzeder, der an den Wiener Korntheuer erinnerte, der beliebte Komiker Schmelkau u. a. m. Aber der für die Oper notwendige Aufwand drohte das Unternehmen zu ruinieren, und so wandte man sich bald dem Lokalstück zu. Der Dichter Karl von Holtei und der Schauspieler Angely, der französische Vaudevilles geschickt ins Berlinische zu übersetzen verstand, bemühten sich um die Schaffung eines Spielplans. Da aber andere Volksdichter mangelten, so vermochte sich das Theater auch auf

dieser Bahn nicht lange zu erhalten. 1829 stand die Gesellschaft vor dem Bankrott, und Cerf übernahm die Bühne auf eigene Rechnung. Trotz der unstäten, alles mögliche versuchenden und wieder fallen lassenden Direktionsführung dieses seltsamsten aller Berliner Theaterleiter blieb der Musentempel am Alexanderplatz noch längere Zeit die Lieblingsbühne des Berliner Publikums. Auch der damals regierende König Friedrich Wilhelm III. hatte für das Königstädter Theater eine besondere Vorliebe und unterstützte den Direktor mit einer nicht unbedeutenden jährlichen Subvention. Den Stern des Ensembles bildete der Komiker Friedrich Beckmann, der den von Holtei geschaffenen Typus des Berliner Eckenstehers Nante Strumpf zu einer ständigen, beliebten Bühnenfigur ausgestaltete. Die Berliner Lokalposse, freilich mit engster Anlehnung an Wiener und Pariser Vorbilder, wurde gepflegt, berühmte Gäste, wie Raimund, Nestroy, Ludwig Löwe u. s. w. lockten das Publikum heran. Zwischendrin beherbergte das Theater auch eine italienische Oper und gab den Berlinern Gelegenheit, die virtuosesten Sänger und phänomenalsten Stimmen Italiens kennen zu lernen. So ging es bis 1845, wo Friedrich Cerf starb und Beckmann Berlin verließ. Die Erben des ersten Direktors versuchten auf alle mögliche Weise das Theater über Wasser zu halten. Die ältesten Scharteken, wie: „Rochus Pumpernickel", „Donauweibchen" und Raupachsche Volksstücke, erschienen neben vornehmen Novitäten, wie Scribes „Glas Wasser", klassischen Dramen, Kinderballetts, Pantomimen, Boskoschen Zauberkünsten und arabischen Kabylen auf den Brettern der Königstadt. Ihre letzten Glückstage waren die Aufführungen der Erstlingswerke des Possendichters David Kalisch. Mit „Hunderttausend Taler", „Berlin bei Nacht" und „Junger Zunder, alter Plunder",

die zum Teil hundert und mehr Wiederholungen fanden, trat Kalisch an die Spitze der Berliner Possenautoren. Aber die politischen Couplets dieser Stücke machten die Bühne den höfischen Kreisen verhaßt, und als es gar ruchbar wurde, daß während des 48er Märzkampfes aus dem Theatergebäude ein wirksames Feuer gegen das Militär unterhalten worden war, entzog man den Leitern die königliche Subvention. Bis 1851 bestand das Theater, dann schloß es seine Pforten, und die Lieblingsbühne des vormärzlichen Berliner Publikums wurde in einen Wollspeicher verwandelt.

Die Berliner Lokalposse, von deren Gnaden das Königstädter Theater seine letzten Jahre fristen durfte, hatte bereits 1818 am Schauspielhause mit dem Einakter: „Die Damenhüte im Theater", von Julius v. Voß ihren eigentlichen Anfang genommen. Man zweifelte seltsamerweise sehr lange, ob sich dem Berlinischen Wesen und der Berlinischen Mundart eine für die Bühne verwendbare humoristische Seite überhaupt abgewinnen ließe. Der Berliner Dialekt — so hieß es — sei gemein und ohne Anmut, der Berliner Witz lediglich zersetzend und verletzend. Dramatische Versuche auf dem Gebiet der Lokalposse wurden zwar von Karl Blum, von Holtei und Angely gemacht, aber es mangelte an geeigneten schauspielerischen Talenten, an Berliner Lokalkomikern. Im Hoftheater hatten der stark karikierende Gern, der trocken-sarkastische Rüthling, der breitspurige, derbe Wauer und die Köchinnendarstellerin Frau Dötsch, im Königstädter Angely und Kathinka Eunicke verschiedene Seiten des Berlinertums zu humoristischer Darstellung gebracht. Der eigentliche Schöpfer der Berliner Lokalkomik aber wurde erst Friedrich Beckmann mit seinem Eckensteher Nante. Trotzdem hieß es noch immer, der Berlinismus

bedürfe zur künstlerischen Behandlung eines fremden Beisatzes, wie ihn etwa Beckmanns schlesisches Naturell mitbrachte. Alle diese Zweifel wurden endlich besiegt durch die Darbietungen des Wallnertheaters, der ersten und zugleich glänzendsten Possenbühne, die Berlin je besessen hat.

Im Osten Berlins lag inmitten eines großen Gartens ein Theaterchen, das im Volksmunde den Namen „Grüne Neune" führte. Hier hatte eine Liebhaberbühne ihre Bretter aufgeschlagen, deren Mitglieder nach des Tages Last und Mühen sich am Komödienspiel ergötzten. In den sehr bescheidenen Räumen dieser Grünen Neune eröffnete 1854 Rudolf Cerf, der inzwischen die seinem Vater einst erteilte Konzession erhalten hatte, eine ständige Bühne, die den Namen Königstädtisches Vaudeville-Theater führte. Da er stets vor leeren Bänken spielte, so entschloß er sich bald, die Leitung anderen Händen anzuvertrauen. In dem Posener Theaterdirektor Franz Wallner fand er einen geeigneten Nachfolger. Wallner siedelte 1855 mit seiner Truppe nach Berlin über und begann noch im September seine Vorstellungen in der Grünen Neune. Obwohl sein Ensemble ausgezeichnete Kräfte besaß — der Direktor selber war den Berlinern bereits als vorzüglicher Charakterkomiker bekannt, und neben ihm wirkten seine Gattin Agnes Wallner und der Komiker Karl Helmerding — so blieb doch das Publikum anfangs fern und das junge Unternehmen stand dicht vor dem Ruin. Da brachten die ersten Aufführungen der damals frisch in Mode gekommenen Pariser Demimonde-Komödien, namentlich der „Kameliendame", dem Theater einen unverhofften großen Erfolg. Nun folgte Schlager auf Schlager. Die französischen Stücke wurden von Berliner Lokalpossen verdrängt, die David

Kalisch, der Redakteur des „Kladderadatsch", August Weirauch, Emil Pohl, Hermann Salingré, Eduard Jacobson u. a. verfertigten. Neben Karl Helmerding, der bald der erklärte Liebling des Berliner Publikums geworden war, wirkten die Komiker Theodor Reusche und August Neumann, neben Agnes Wallner die „furchtbar nette" Anna Schramm und Amalie Wollrabe im Ensemble mit. 1858 erhielt Wallner eine eigene Konzession. Nachdem er daraufhin die Grüne Neune gekauft und umgebaut hatte, eröffnete er seine Bühne unter dem Namen Wallnertheater. Der Andrang des Publikums wurde von Jahr zu Jahr größer, die Räume reichten nicht mehr aus, und so wurde 1864 ein neues Prachthaus erbaut und eröffnet (das heutige Schillertheater O.). Der alte Musentempel, die einstige Grüne Neue, wurde umgebaut und in ein noch jetzt existierendes Balllokal Alhambra verwandelt. Franz Wallner führte die Direktion bis 1868, worauf Theodor Lebrun das Theater pachtete. An die Stelle der Anna Schramm, die an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater übersiedelte, trat Marie Stolle, Reusche wurde durch Ernst Formes ersetzt, auch Neumann war aus dem Ensemble ausgeschieden. Aber es mangelte nicht an neuen Kräften und neuen Zugstücken. Die Soubrette Ernestine Wegner, die Komiker Georg Engels, Blenke, Guthery erhielten den alten Glanz des Wallnertheaters noch längere Zeit aufrecht, und wenn es auch an wirksamen Possennovitäten zu mangeln anfing, so sorgten doch L'Arronge, Lubliner, Schönthan usw. für ein dem damaligen Publikum zusagendes Repertoire. 1878 zog sich Helmerding, der beliebteste Komiker, den Berlin je besessen hat, von der Bühne zurück, und 1886 legte Lebrun das Direktionsszepter nieder. Damit hatte die Blütezeit des Wallnertheaters ein Ende.

In das Gebäude siedelte 1894 das neugegründete Schillertheater über.

Die übrigen Berliner Privatbühnen, die in der Zeit von 1840—80 gegründet wurden und zum Teil ihre Tore bald wieder schlossen, zum Teil bis heute bestehen, haben nur eine lokalgeschichtliche Bedeutung. 1843—44 erstand auf spezielle Veranlassung des Königs vor dem Brandenburger Tor auf dem damals noch wüsten und zur Abendzeit schwer passierbaren Königsplatz das Krollsche Etablissement, dessen an Sommerabenden prächtig illuminierter Garten eine große Anziehungskraft auf die Berliner ausübte und das 1896 von der Krone erworben wurde, um dem „Neuen königlichen Operntheater" Unterkunft zu gewähren. 1859 wurde das Viktoriatheater in der Münzstraße, 1869 das Belle-Alliancetheater in der Belle-Alliancestraße eröffnet. Das erstere besaß seiner Zeit die größte Bühne Berlins und diente bis zum Anfang der neunziger Jahre vornehmlich der Ausstattungsposse. In den siebziger Jahren entstanden das Residenztheater (1871 eröffnet), dessen Spezialität sehr bald die Pariser Boulevardkomödie wurde, das Nationaltheater am Weinbergsweg, eine Volksbühne, die durch Aufführungen klassischer Stücke und Gastspiele berühmter auswärtiger Künstler dem Hoftheater Konkurrenz zu machen suchte, das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das lange Zeit als die vornehmste Operettenbühne Berlins galt (bis 1883 in der Schumannstraße, von da an in der Chausseestraße) und das Ostend-Theater (1877 eröffnet) in der Großen Frankfurterstraße.

Eine neue Epoche des Theaterbetriebes hatte in Deutschland mit der Einführung der Gewerbefreiheit (1869) begonnen. Vorher war die Leitung eines Theaters von

der Erteilung einer polizeilichen Konzession abhängig gewesen, und zwar von einer Konzession, die nur für das bestimmte Theater galt und gleichzeitig die Grenzen feststellte, durch die der Spielplan des betreffenden Theaters beschränkt war. Die einzelnen Bühnen besaßen besondere Privilegien. So hatte z. B. in Berlin nur das königliche Schauspielhaus das Recht, ernste Schauspiele, speziell klassische Dramen, aufzuführen. Die Gewerbefreiheit beseitigte nun sowohl den Konzessionszwang als auch die Privilegien.[47] Die Folge war zunächst eine Hochflut von Theatergründungen. Im Jahre 1870, dem ersten der neuen Ordnung, wurden in Deutschland ungefähr 90 neue Theater eröffnet, und während der drei Jahrzehnte 1870—1900 ist die Zahl der deutschen Bühnen von 200 bis auf mehr als 600 gestiegen. Die größten Hoffnungen setzte man in der ersten Zeit auf die klassischen Werke, von denen man hoffte, daß sie jetzt, wo sie nicht mehr einzelnen privilegierten Bühnen zur Ausbeute dienten, Gemeingut des deutschen Volkes werden würden. Aber die Sache kam anders: Die Aufführungen der klassischen Dramen fanden im Publikum keine Teilnahme. Der Grund lag vor allem in der reizlosen Darstellung, die diese Werke sowohl auf den neuen als auf den älteren, bis dahin durch Privilegien geschützten Theatern fanden. Eine wirklich künstlerische Inszenierung, eine sinngemäße und stimmungsvolle Ausgestaltung des äußeren Schauplatzes der klassischen Dramen war auf deutschen Bühnen längst nicht mehr üblich. Der Schwerpunkt der großen Theater lag seit dem Anfang der siebziger Jahre in der Oper, namentlich Richard Wagner stand im Vordergrund des Interesses — das ernste Schauspiel wurde als Stiefkind behandelt und mißhandelt. Da traten im Jahre 1874 die Meininger zum ersten Mal mit ihren

musterhaften Gesamtaufführungen hervor und zeigten dem deutschen Publikum und den deutschen Bühnenleitern, wie klassische Stücke zu inszenieren waren. Aber es sollte noch fast ein Jahrzehnt dauern, bis das von den Meiningern gegebene Beispiel bei andern Kunstinstituten Nachahmung fand. Das im Jahre 1883 gegründete Deutsche Theater zu Berlin war die erste Bühne, die sich den künstlerischen Bestrebungen der Meininger anschloß und ist das einzige unter den Berliner Privattheatern, das auf die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst im 19. Jahrhundert einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat. Die Darbietungen dieses zuerst (bis 1894) von Adolf L'Arronge geleiteten Theaters zeichneten sich nicht nur durch eine vortreffliche Inszenierung, sondern auch — was den Meiningern fehlte — durch glänzende schauspielerische Einzelleistungen aus. Josef Kainz, Agnes Sorma, Otto Sommerstorff, Hermann Nissen, Max Pohl, Georg Engels bildeten nach dem baldigen Rücktritt von Ludwig Barnay, Friedrich Haase, Siegwart Friedmann, August Förster und Hedwig Niemann-Raabe die Sterne des Ensembles. Seit 1894 ist dann das Deutsche Theater unter der Direktion von Otto Brahm, der sich bereits als Mitbegründer und Leiter der Freien Bühne[48] um die moderne Dramatik große Verdienste erworben hatte, zu der vornehmsten Pflegestätte des neuen naturalistischen Dramas geworden, das zum Teil ganz neue Anforderungen an die Menschendarstellung stellte. Brahms Regisseur Emil Lessing und die hervorragendsten Kräfte seines Ensembles, Rudolf Rittner, Else Lehmann, Oskar Sauer, Emanuel Reicher, Max Reinhardt, Marie Meyer, Luise von Poellnitz, Paula Eberty u. a. waren und sind zum Teil noch die charakteristischen Vertreter dieser Entwicklungsphase

der deutschen Bühnenkunst. Musterhafte Aufführungen von modernen Dramen Ibsens, Hauptmanns, Schnitzlers, Dreyers, Hartlebens, Halbes und Hirschfelds bildeten die Glanzpunkte der Brahmschen Theaterleitung.

Die Erfolge des Deutschen Theaters, der ersten Berliner Bühne, die dem königlichen Schauspielhause auf seinem eigentlichen Gebiete wirksame Konkurrenz machte und die Intendantenwirtschaft ein wenig aus ihrem Schlendrian aufrüttelte, regten natürlich zu weiteren Theatergründungen an. Es entstanden im Jahre 1888: das Lessingtheater (erst von Oskar Blumenthal, dann von Otto Neumann-Hofer geleitet); und das Berliner Theater (von Ludwig Barnay gegründet, später von Aloys Prasch, Paul Lindau u. a. geleitet); 1892: das Neue Theater und das Theater Unter den Linden (jetzt Metropol-Theater); 1894: das Schillertheater im Hause des früheren Wallner-Theaters, eine sehr beliebte Volksbühne mit gutem Repertoire und leidlichen Aufführungen, die später noch das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in der Chausseestraße erwarb und allabendlich an zwei Stellen — Schillertheater O. und Schillertheater N. — spielte; 1896: das große und prunkvolle Theater des Westens in Charlottenburg, das unter häufig wechselnden Direktionen bald das redende Schauspiel bald die Oper beherbergte. Von allen diesen Theatern, die ausschließlich dem Tagesbedarf dienten und dienen, hat keines auf die künstlerische Entwicklung des deutschen Theaterbetriebes irgendwelchen merkbaren Einfluß ausgeübt.

Über das Wesen und die Ziele jener modernsten Bühnenkunst, deren Pflegestätten neuerdings das Neue und das Kleine Theater (unter der Direktion von Max Reinhardt) geworden sind und die mit glänzenden Aufführungen

von Maeterlincks „Pelleas und Melisande", Hofmannsthals „Elektra" u. a. eine Reihe starker Erfolge beim Publikum und bei der Kritik davongetragen hat, darf man zur Zeit ein abschließendes Urteil noch nicht fällen.

3. Die Provinz.

Ein detaillierter Überblick über die Hofbühnen und Stadttheater der anderen deutschen Groß-, Mittel- und Residenzstädte würde das bisher gewonnene Bild von dem Charakter der deutschen Bühnenkunst im 19. Jahrhundert kaum wesentlich modifizieren. Ob wir nach München[49] oder Dresden[50], nach Stuttgart, Hannover oder Weimar, nach Hamburg[51], Leipzig[52], Frankfurt, Prag, Breslau, Köln oder Königsberg blicken, der Eindruck bleibt fast immer derselbe: in den Hoftheatern eine mehr oder weniger dilettantische Intendantenwirtschaft, in den Stadttheatern das Vorherrschen eines banausischen Gewerbebetriebes, der die künstlerischen Ziele nur als Mittel zum Zweck benutzt. Fast überall aber machte sich, bis in die letzten Jahrzehnte des Säkulums, jenes schon charakterisierte kunstfeindliche Virtuosentum breit, das selbst die besten Ensembles zerstörte. Am schlimmsten sah es damit während der sogenannten Glanzzeit des Dresdner Hoftheaters aus, wo zwei der berüchtigtsten Virtuosen, Emil Devrient, ein talentvoller Neffe des großen Ludwig, und Bogumil Dawison, mit wüsten Effekthaschereien um die Gunst des Publikums stritten. Eine besondere Spezialität der Virtuosen waren die fortwährenden Gastspielreisen, die jede planvolle Ausgestaltung eines Repertoires unmöglich machten. Seinen Gipfelpunkt erreichte dieser Unfug in den sogenannten „Mustervorstellungen", die in den 50er Jahren unter der Leitung des Intendanten Dingelstedt in München statt-

fanden.[58] Man hatte hier die berühmtesten Namen der deutschen Schauspielkunst vereinigt und brachte nur anerkannte dramatische Meisterwerke zur Aufführung. Aber die verwöhnten Virtuosen wollten sich nicht in den strengen Rahmen einer einheitlichen Darstellung fügen. Jeder bemühte sich, in seiner wenn auch noch so winzigen Rolle hervorzustechen und die Mitspielenden zu übertrumpfen, und das Resultat war daher ein unerträglicher Stilmischmasch. Die Absicht des Leiters, „der Nation ein möglichst vollkommenes Gesamtbild des gegenwärtigen Zustandes ihrer dramatischen Kunst zu geben", wurde freilich erreicht, aber das wahrheitstreue Gesamtbild war äußerst beschämend: die Rohheit und Zerfahrenheit des deutschen Bühnenstils traten grell zutage.

Hier und da erstanden freilich auch einzelne Reformatoren, die gegen den offenbaren Niedergang der deutschen Bühnenkunst auf ihre Art ankämpften. In Düsseldorf schuf der Dichter Immermann 1834 eine kleine Musterbühne, auf der er durch eine kluge und geschmackvolle Regieführung trotz minderwertiger schauspielerischer Kräfte die bedeutendsten künstlerischen Erfolge erzielte. Aber die Kleinstadt konnte, bei aller Opferfreudigkeit ihres Publikums, das Theater auf die Dauer nicht unterhalten und da, nach Immermanns Worten, „unter den 36 Fürsten Deutschlands sich keiner fand, der ein ganz komplett eingerichtetes Theater mit klassischem Repertoire und einer schon feststehenden Tradition und Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte", so mußte das Unternehmen 1837 bereits eingehen. Den größten Erfolg für das redende Drama erzielten im letzten Viertel des Jahrhunderts die schon erwähnten Gastspielreisen des Meiningischen Hoftheaters (1874—92) unter der Leitung des Regisseurs Ludwig Chronegk. Ein durchaus vornehmer Spielplan, künstlerische Ausgestaltung

des Bühnenbildes, historische Treue der Kostüme, Dekorationen und Requisiten, und vor allem ein sorgfältig abgerundetes Zusammenspiel, in dem selbst der von der Straße aufgelesene Statist zu künstlerischen Wirkungen gelangte, waren die Vorzüge der Meininger. Ihre Bestrebungen haben den ganzen deutschen Theaterbetrieb sehr günstig beeinflußt und trugen auch namentlich zur Ausrottung des Virtuosentums wesentlich bei. Chronegk ging bei seinen Reformen von der Erkenntnis aus, daß der verwaschene Idealismus, die charakterlose, über Zeit und Ort erhabene Verallgemeinerung in den landesüblichen Klassikervorstellungen eine der Hauptursachen des Verfalls der zeitgenössischen Schauspielkunst sei, und suchte dem klassischen Drama Leben und eine neue, gesunde Grundlage in der Wirklichkeit zu geben, indem er ihm das Merkmal einer bestimmten Zeit aufdrückte. Mit den Grenzpfählen historischer Perioden suchte er die endlose idealisierende Allgemeinheit zu bezirken. Die historische Treue der Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurde das erste, die malerische Ausgestaltung des Bühnenbildes das zweite Grundprinzip der Meininger. Die Geschichts- und Altertumswissenschaften wurden in den Dienst des Theaters gestellt und mit Hilfe der Dekorationsmaler, Möbelfabrikanten und Schneider zauberte man die Bilder entschwundener Zeiten auf die Bühne. Eine malerisch geschulte, künstlerisch fein empfindende Regie wußte aber diesen Bildern außer der historischen Echtheit auch Stimmung und Poesie zu verleihen. In glänzenden, kraftvoll bewegten Massenszenen erreichte man bisher ungeahnte szenische Wirkungen: Die anstürmenden Kürassiere in „Wallensteins Tod", die Forum-Szene und die Schlacht bei Philippi in „Julius Caesar" waren Offenbarungen einer ganz neuen Regiekunst. Die Mondnächte und Gewitterstürme der

Meininger wirkten wahrhaft erleuchtend und reinigend auf das verstaubte und vertrottelte Dekorationswesen jener Zeit. Die Meininger boten damit viel mehr als bloße historische Ausstattungsstücke. Sie haben den Sinn für die Reize eines stimmungsvollen und malerischen Szenenbildes im deutschen Publikum geweckt und in ihrer Art mit dazu beigetragen, den Geschmack an moderner realistischer Kunstauffassung zu verbreiten. Daß die Meininger, durch die Triumphe, die man ihnen allenthalben bereitete, verführt, die Vorzüge ihres Kunstbetriebes schließlich durch allerhand Übertreibungen teilweise entwerteten, ist bedauerlich, aber verzeihlich. Die Zeitungsreklame, die ihren Gastspielen voranging, bestand in den letzten Zeiten vornehmlich in der Aufzählung der vielfachen Raritäten und Kuriositäten, die man entweder in historisch treuen Kopien oder gar im heiligen Original auf der Bühne zu sehen bekommen sollte. Der Kostüm- und Requisitenkram gewann die Oberhand, aus dem Kunsttempel drohte ein Panoptikum zu werden. Es war weise, daß die Leitung der Bühne ihre Gastspiele beizeiten einstellte. Ihre theatergeschichtliche Mission hatten die Meininger bereits erfüllt.

Bei aller gebührenden Anerkennung der segensreichen Einflüsse, die die Meininger auf die Entwicklung der zeitgenössischen Bühnenkunst ausgeübt haben, darf man aber auch die Schattenseiten dieser Wirksamkeit nicht übersehen. Die Übertreibung der Meiningischen Prinzipien hat vielfach zu einer allzu starken Betonung der rein szenischen Wirkungen geführt. In der dekorativen Ausgestaltung des Bühnenbildes, in der Anordnung und Ausrüstung von Massenszenen u. s. w. wird nicht selten ein effektsüchtiges Raffinement entwickelt, das das Interesse des Zuschauers vom Wesentlichen ablenkt und das, was Mittel sein sollte, zum

Zweck macht. An Stelle des immer mehr verschwindenden schauspielerischen Virtuosentums droht ein Virtuosentum der Regie sich breit zu machen. Und Hand in Hand mit dieser Überschätzung szenischer Äußerlichkeiten geht eine unverkennbare Neigung zur dekorativen Prunksucht. Die Oper, und vor allem der allmächtige Bühnenbeherrscher Richard Wagner, hat in dieser Hinsicht einen verhängnisvollen Einfluß auf das Schauspiel ausgeübt. Dieser Einfluß zeigt sich namentlich in den großen Provinzstädten, wo man bei Theaterneubauten immer in erster Linie darauf bedacht ist, mächtige, prunkvolle Opernbühnen zu schaffen, deren räumliche Ausdehnung und luxuriöser Pomp den feinen und intimen Wirkungen, die die moderne Dramatik anstrebt, durchaus zuwider sind.

Im Laufe des letzten Jahrzehnts ist die „Provinz" in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens fast vollständig in den Hintergrund gerückt. Berlin ist die für ganz Deutschland maßgebende Theaterstadt geworden. Man mag diese Tatsache bedauerlich finden — wegleugnen läßt sie sich nicht. Es fragt sich nun, in welcher Weise die eigenartigen Berliner Theaterverhältnisse auf die Provinz einwirken.

Das Theater ist unstreitig die bevorzugte Modekunst unserer Tage. Wir besitzen leider keine Statistik dieser Gebiete, aber man darf als sicher annehmen, daß für keine Kunstgattung so viele Geldopfer von seiten des großen Publikums gebracht werden, wie für die Bühne. Gewiß liegt das zum Teil in dem eigenartigen Charakter der Theater, die immer zugleich Kunsttempel und Vergnügungsetablissements sind, aber abgesehen davon übertrifft die Theaterlust unserer Zeitgenossen die der früheren Jahrzehnte und Jahrhunderte offenbar noch um ein beträcht-

liches. Jede deutsche Mittelstadt besitzt ihre stehende Bühne. Die Bewohner des winzigsten Nestes erfreuen sich während mehrerer Monate des Jahres an den Darbietungen reisender Theatergesellschaften. Die neuesten Schöpfungen der Dramatik gelangen in der Regel noch in derselben Saison, wo sie das Publikum der Großstädte entzückten, auf die weltbedeutenden Bretter von Kyritz und Neutomischl. Aber mit der Verbreiterung des theatralischen Kunstgenießens ist eine Vertiefung nicht Hand in Hand gegangen. Die Schaubühne, die unseren Vorfahren nicht nur als moralische Erziehungsanstalt, sondern auch als eine Stätte festlicher und feiertägiger Erhebung über das öde Grau des Werkeltages galt, ist heute für die überwiegende Mehrheit der Bourgeoisie zu einem fashionablen Verdauungsbeförderungsmittel herabgesunken. Ein wirklich ernsthaftes Interesse an den Darbietungen der Bühnenkunst ist, abgesehen von der leicht begeisterten Jugend, nur bei einer ganz kleinen Anzahl von speziellen Kennern und Gönnern vorhanden. Das Gros besucht die Theater nur, um einen langweiligen Abend totzuschlagen, oder weil es zum guten Ton gehört, die neueste Komödie gesehen zu haben. Der regeren Nachfrage nach theatralischen Genüssen entspricht naturgemäß auch ein gesteigertes Angebot. Nicht nur, daß die Zahl der Bühnen und der Schauspieler sich im Verhältnis zur Bevölkerungszunahme unnatürlich stark vermehrt hat — auch die Zahl der dramatischen Dichter und ihrer Produkte ist ins Märchenhafte gestiegen.

Alle diese Erscheinungen treten natürlich in der größten Theaterstadt Deutschlands, in Berlin, am schärfsten zutage. Die fieberhafte Überproduktion an dramatischen Werken und der gedankenlose Massenkonsum seitens eines nach Millionen zählenden Einheimischen- und Fremdenpublikums

sind die vor allem charakteristischen Eigentümlichkeiten des Berliner Theaterlebens. Da Berlin aber in Theatersachen für die übrigen deutschen Städte maßgebend ist, so erscheint es als kein Wunder, daß viele Wohlgesinnte, denen die drohende allgemeine Versumpfung der dramatischen Künste zum Bewußtsein gekommen ist, die Pfeile und Schleudern ihres Unmuts vornehmlich gegen die deutsche Reichshauptstadt und ihre Bewohner richten. Im Gegensatz zu den angeblich nivellierenden und uniformierenden Einflüssen des von Berlin ausgehenden Kunstgeschmacks will man die „Heimatkunst“ zur Geltung bringen, die in jedem Gau des gesegneten Vaterlandes ihre eigenartigen Blüten selbstherrlich und stolz gen Himmel treibt, und dem Sachsen, Bayern, Hessen, Schwaben, dem Rheinländer wie dem Hinterpommern, jedem die ihm nach den Gesetzen der Völkerkunde zukommende künstlerische Speise beschert. Neben vielen kleinen Schreiern haben auch einige ernst zu nehmende Männer diesen Ideen Ausdruck gegeben, und man debattiert bereits über die Mittel und Wege, wie man an Stelle der modernen theatralischen Zentralheizung das altfränkisch-gemütliche System der provinziellen Einzelöfen wieder einführen könne.

Niemand wird leugnen, daß eine allzu große Zentralisation mannigfache Nachteile sowohl für die dramatischen Autoren als für die darstellenden Künstler mit sich bringt. Manche eigenartige Persönlichkeit, die sich in der Luft der Heimat kräftig entwickelt hätte, verkümmert auf dem Pflaster der Metropole. Viele, die in beschränkteren und beschaulicheren Verhältnissen wenigstens durch einige bescheidene Blüten ihres Talents diesen oder jenen erfreut hätten, können in dem wilden Konkurrenzkampfe der Millionenstadt überhaupt nicht zur Geltung kommen. In

diesem Kampfe unterliegen zuweilen auch stärkere Naturen, denn seine oft recht widerwärtigen Begleiterscheinungen zu ertragen, ist nicht nach jedermanns Geschmack. Was gehört nicht alles dazu, um ein Drama an einer Berliner Bühne zur Aufführung zu bringen! Den Autoren, die bereits Erfolge gehabt haben, wird es freilich leicht genug gemacht. Die Theaterdirektoren buhlen um ihre Gunst, und bevor das neue Stück vollendet ist, sind bereits die Kontrakte unterschrieben und — die Vorschüsse gezahlt. Die Festsetzung des Termins der Erstaufführung — in Berlin ein Punkt von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit — und die Verteilung der Rollen geschehen nach dem Willen des Dichters. Nicht selten kommt es vor, daß ein Berliner Theaterdirektor eine teuere schauspielerische Kraft zu ungeheuerlichen Summen nur deshalb engagieren muß, weil etwa Herr Sudermann sie in seiner Novität zu sehen wünscht. Während man so dem erfolgreichen Autor den Weg zur Bühne mit Rosen kränzt und mit Goldstücken pflastert, muß der noch unbekannte Dichter Spießruten laufen. Durch die Theateragenten gelangen die Manuskripte der Dramen an die Direktion, und in Körben, die oft mehrere Hunderte enthalten, werden sie von dort in die Wohnung des Dramaturgen geschafft. Der Dramaturg, meist ein dramatischer Schriftsteller, Theaterkritiker oder sonstwas, der das langweilige Geschäft des Manuskriptelesens nur als mehr oder weniger einträgliches Nebenamt betreibt, hat nicht die Zeit, auch nur den zehnten Teil der einlaufenden Dramen gründlich zu prüfen. Ein paar Seiten werden durchflogen und man hat bereits erkannt, daß es „nichts ist". Oft erfolgt schon nach der Lektüre des Personenverzeichnisses das Urteil: „Lauter Arbeiter; können wir mit unserm Ensemble nicht besetzen"; oder: „Nur eine

Frauenrolle; ist nichts für unser Publikum" usw. Ist ein Stück glücklich zur Aufführung angenommen, den von der Direktion und der Zensur erhobenen Einwänden Rechnung getragen, die Folterqual der Proben und der Fieberrausch der Première überstanden, so kommt am nächsten Morgen das kalte Sturzbad der Kritiken. Diese werden bereits am Theaterabend in aller Eile verfaßt. Während die letzten Zeilen geschrieben werden, sind die ersten schon gesetzt, denn die Frau Majorin oder Geheimrätin will morgen früh beim Kaffee bereits gedruckt lesen, was sie heute abend im Theater erlebt hat. Nun läßt sich freilich auch mancherlei zugunsten dieser mitternächtigen Rezensentenarbeit sagen, die unter dem frischen Eindruck des Gesehenen geschieht und, ohne dem höheren Richteramt der Literaturgeschichte ins Handwerk zu pfuschen, lediglich die Meinung des Tages wiedergeben will. Aber es ist andererseits nicht zu bestreiten, daß dieser Arbeitsweise eine gewisse Leichtfertigkeit immer anhaften muß, und daß sie den dramatischen Autoren, über deren Sein und Nichtsein die Berliner Kritiker zuweilen entscheiden, häufig Gelegenheit zu berechtigten Klagen über Unverständnis oder Ungerechtigkeit bietet. Aber noch ungleich nachteiliger als die Schnelligkeit, wirkt die Häufigkeit des Urteilens, zu der sich die Berliner Rezensenten durch die Überfülle der theatralischen Ereignisse genötigt sehen. Da versagt, selbst bei sehr robusten Nerven, schließlich die Aufnahme- und Urteilsfähigkeit. Das Schicksal fast aller Dramen, die am Ende der Saison in Berlin zur Aufführung kommen, wird durch die Übersättigung und Abgespanntheit der kritischen Heerscharen beeinflußt. Die Provinzdirektoren, die dann etwa nach dem Maßstabe dieser Berliner Rezensionen die zur Aufführung anzunehmenden Stücke beurteilen wollen, erhalten ein schiefes Bild. Und ebenso trügerisch

ist ein anderer üblicher Maßstab zur Schätzung des Berliner Theatererfolges: die Anzahl der Aufführungen. Wenn es sich um Werke beliebter oder interessanter Autoren handelt, so ist das Theater in der Regel bereits vor der Erstaufführung mehrmals ausverkauft, so daß ein halbes oder ganzes Dutzend Wiederholungen von vornherein gesichert ist. Dann kommen die Karawanenzüge der Fremden, die das allerneueste Stück Hauptmanns oder Blumenthals um jeden Preis sehen müssen, gleichgültig, ob es den andern, die es schon kennen, gefallen hat oder nicht. Man muß zu Hause am Stammtisch oder in der Ressource davon erzählen können. Diese Herrschaften füllen wieder ein paar Dutzend Mal das Haus. Ist ein Stück aber bereits mehrere Wochen hindurch immer wieder auf den Anschlagsäulen erschienen, so „erholt“ es sich, wie die Theatermänner sagen, d. h. Hinz und Kunz läuft nun hinein, weil Hinz und Kunz es für ein Zugstück hält. Der flaue Premièrenerfolg ist vergessen und der durchgefallene Schmarren wird häufig noch zum Kassenmagneten. Oder ein anderes Beispiel. Ein sehr beifällig aufgenommenes Drama wurde nach zwanzig Aufführungen bereits vom Spielplan abgesetzt. „Es ist in Berlin nicht gegangen“ — sagt der Provinzdirektor. Aber die Sache lag anders. Das Theater, an dem das Stück zur Aufführung kam, wirtschaftete mit einem gewaltigen Gagen-Etat, der namentlich durch die horrenden Gehälter zweier schauspielerischen „Sterne“ verursacht wurde. Diese Sterne füllten zwar regelmäßig das Haus, aber das Theater konnte auch nur bestehen, wenn beinahe alle Plätze verkauft waren. In dem erwähnten Drama nun war keiner der beiden Sterne beschäftigt. Das Theater war, nach gewöhnlichen Berliner Begriffen, bei allen Aufführungen des Stückes reichlich stark besucht, aber doch nicht

so, wie es der hohe Etat gerade dieser Bühne verlangte. So ist denn ein Stück, das an anderer Stelle in Berlin vielleicht hundert und mehr Wiederholungen erlebt hätte, vorzeitig vom Schauplatz verschwunden, und die „Provinz" hat kaum Notiz von ihm genommen, obwohl es ein sehr bühnenwirksames Werk und eine der bedeutendsten Schöpfungen eines sehr bekannten Dramatikers war.

Ebenso wie für die Autoren ist auch für die Schauspieler der theatralische Großbetrieb in Berlin mit mannigfachen Übelständen verknüpft. Daß ein eigentlicher Komödiantenkultus, wie ihn beispielsweise ein Teil des Wiener Publikums treibt, in Berlin unbekannt ist, werden ehrliche und ernste Bühnenkünstler selber nicht beklagen. Bedauerlich aber ist es, daß bei der großen Masse des Gebotenen das Interesse von Publikum und Kritik sich allzu sehr zersplittert. In größeren Provinzstädten nehmen die Theaterfreunde an der künstlerischen Entwicklung und an den künstlerischen Schicksalen der bedeutenderen Schauspieler regen und intimen Anteil. Die Rezensenten berichten dort ausführlich über die Auffassung und die Darstellung neuer großer Rollen. Angesichts des Berliner Massenbetriebes ist das nicht möglich. Hier ist der Kritiker schlechterdings genötigt, über das Spiel, wenn es sich nicht um irgend einen berühmten Gast handelt, mit wenigen kurzen Worten hinwegzugehen. Die Namen selbst bedeutender Bühnenkünstler werden in Berlin zuweilen nicht öfter als drei- oder viermal während der Saison in den Zeitungen erwähnt, und auch dann müssen sie sich meistens mit trocknen und dürftigen Zensuren begnügen. Es geht eben nicht anders: in Dresden kommen für den Theaterkritiker noch nicht 80, in Berlin fast 400 Schauspieler und Schauspielerinnen in Betracht. Und doch ist die simple Erwähnung

in einer großen Berliner Zeitung für die äußere Karriere des Schauspielers meist wichtiger, als ein Dutzend Lobsprüche in Provinzblättern; denn diese Berliner Zeitungen werden in ganz Deutschland und im Auslande gelesen.

Es hilft eben nichts: die Frage der Vorherrschaft Berlins in Theaterdingen wird nicht nach intellektuellen oder moralischen Gesichtspunkten entschieden, sondern das Problem ist ein rein wirtschaftliches. Die Berliner Theaterbesucher könnten noch kleinlichere Nörgler, die Berliner Direktoren noch elendere Banausen und die Berliner Kritiker noch größere Dummköpfe sein, als sie nach dem Urteil mancher Mißvergnügten im Westen und Süden des Vaterlandes sind — an den bestehenden Verhältnissen würde sich deshalb doch nichts ändern. Die hier und da erklingenden Rufe: Los von Berlin! zerschellen ohnmächtig an den kompakten Geldsäcken, die im Mittelpunkte des deutschen Verkehrs allezeit der Kunst und den Künstlern zur Verfügung stehen. Wenn nicht als Metropole der deutschen Kultur, so doch sicherlich als größter deutscher Kunstmarkt wird Berlin trotz aller Angriffe seine Vorherrschaft auf dem Gebiete des Theaters behaupten.

Anmerkungen.

1) Solche mimischen Tänze haben sich beispielsweise bei den australischen Urvölkern bis in die Gegenwart hinein in mannigfachen Formen erhalten. Den ersten Rang nehmen dort die Tiertänze ein, der Emu-, Frosch-, Schmetterlings- und vor allem der Känguruhtanz. Aus dem menschlichen Leben liefern besonders die beiden wichtigsten Momente Stoff zu mimischen Tänzen: die Liebe und der Kampf. Die Liebestänze sind meistens so obszön, daß sich nicht einmal eine Andeutung ihres Inhalts geben läßt. Aber auch andere Vorgänge oder Tätigkeiten des primitiven Kulturlebens bieten zuweilen den Anlaß zu solchen Tanzaufführungen. So berichten Reisende von einem Canoetanz der australischen Eingeborenen. Die Tänzer, weiß und rot bemalt, ordnen sich in zwei Reihen. Jeder hält einen Stock, der das Ruder vertritt, hinter seinem Rücken und bewegt die Füße abwechselnd nach dem Takte des Gesanges. Auf ein Zeichen bringen alle ihre Stöcke nach vorn und schwingen sie wie Ruder rhythmisch hin und her. — Schließlich sei noch eines ebenso schönen wie merkwürdigen mimischen Tanzes gedacht, der von den Eingeborenen des südöstlichen Australiens aufgeführt wird und den Tod und die Auferstehung symbolisch darstellt. Die Tänzer halten Zweige in den Händen, mit denen sie sich gleichmäßig über die Schultern wedeln. Nachdem sie eine Zeit lang in Reihen und Halbkreisen getanzt haben, sammeln sie sich allmählich zu einer dichten kreisförmigen Gruppe. Dann lassen sie sich langsam auf den Boden sinken, und indem sie die Köpfe unter den Zweigen verbergen, stellen sie das Nahen des Todes, und in der vollkommen regungslosen Haltung, in der sie einige Zeit verharren, den Zustand des Todes dar. Dann gibt der Führer ein Zeichen, indem er plötzlich einen neuen, lebhaften Tanz beginnt und seine Zweige wild über die ruhende Gruppe schwenkt, worauf alle aufspringen und in den Freudentanz einfallen. Dies soll das Aufleben der Seele nach dem Tode bedeuten. (Vgl. Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst. 1894.)

2) Nach den römischen Gesetzen galten die Schauspieler durchweg für ehrlos. Selbst in jener Zeit, wo die frühere Gauklerin Theodora in Byzanz als Kaiserin thronte (527—548), war die Bezeichnung

„Schauspielerin“ ein Schimpfwort, das sich sogar eine gewesene Bühnenkünstlerin, sobald sie sich vom Theater zurückgezogen hatte, nicht gefallen zu lassen brauchte. Ebenso wurden in den deutschen Volksrechten die Fahrenden als ehr- und rechtlos bezeichnet. „Kämpfer und ihre Kinder“, heißt es, „Spielleute und alle, die unehrlich geboren sind, die sind alle rechtlos“. Der Sohn, der gegen den Willen seines Vaters ein Spielmann wurde, verlor dadurch alle Ansprüche auf sein Erbteil. Das lange Haar, der kennzeichnende Schmuck des freien Mannes, war den fahrenden Leuten versagt, und ein ihnen zugefügtes Unrecht wurde nur durch eine Scheinbuße gesühnt. Die alte christliche Kirche betrachtete die Schaubühne grundsätzlich als eine Stätte des Teufelsdienstes. Zahlreiche kräftige Äußerungen, die heilige Männer in jenen alten Zeiten über das Theater getan haben, sind uns erhalten. Der eine nennt es eine „ruchlose Pest“, ein andrer den „Hort alles Unrats“ und das „Konsistorium der Schamlosigkeit“, ein dritter die „Werkstatt der Unzucht“ und die „Höhle des Teufels“, ein vierter den „Lehrstuhl der Pestilenz“ usw. — Was nun die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeit anbetrifft, so wird man den heftigen Widerstand der Geistlichen gegen das, was damals Theater hieß, verstehen und zum Teil auch heute von einem freieren Standpunkt aus billigen können. Es handelte sich nämlich damals keineswegs um eine dramatische Kunst im antiken oder modernen Sinne, sondern fast ausschließlich um unzüchtige Tänze und Pantomimen oder um blutige Zirkusspiele und Tierhetzen, die nach dem Vorbilde des verkommenen Römertums im westlichen Deutschland hie und da veranstaltet wurden. Der Kampf gegen diese Auswüchse einer entarteten und verfaulenden Überkultur war gewiß berechtigt, wenn er auch von seiten der christlichen Gottesdiener oft mit den seltsamsten Waffen geführt wurde. So rief der fromme Kirchenvater Tertullian ein Wehe aus über die ruchlosen Gaukler, die auf der Bühne Haare und Gesichtszüge, Geschlecht und Alter, Weinen und Lachen, Zorn und Liebe „erheuchelten“ und die deshalb der Gott der Wahrheit, dem alle Falschheit zuwider sei, sicherlich nicht einlassen werde in sein Reich. Es ist das dieselbe Auffassung, die die Griechen der ältesten Zeit von dem Komödiantenberuf hatten. Auch bei ihnen bedeutete dasselbe Wort zugleich „Schauspieler“ und „Heuchler“. Einer ähnlichen Naivität, die sich aber mit der entgegengesetzten Tendenz äußert, begegnen wir bei dem deutschen Theaterpublikum des 17. Jahrhunderts, und, wie Reisende berichten, noch heute bei der halbwilden Bevölkerung des nordamerikanischen Westens. Dort war und hier ist es für den Schauspieler oft ein Wagnis, in der Rolle eines Bösewichts aufzutreten, da die treuherzigen Zuschauer nicht immer die dargestellte Person von dem darstellenden Künstler zu unterscheiden vermögen und ihrer Empörung über die von der ersteren begangenen Schandtaten gegenüber dem letzteren zuweilen handgreiflichen Ausdruck gaben.

Noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ereignete es sich in San Franzisko, daß der Darsteller des Franz Moor nach der Vorstellung von einem Teile des erbitterten Publikums an der Ausgangstür des Theaters überfallen wurde und gelyncht werden sollte. — Im allgemeinen aber war die christliche Geistlichkeit während des frühen Mittelalters in ihrer Stellung gegenüber dem Theater und den Schauspielern keineswegs einig. Während der eine Teil für die Bühnenkunst und ihre Jünger nur Flüche übrig hatte, zeigten andere fromme Männer eine duldsamere Gesinnung. So erklärte zum Beispiel der heilige Thomas von Aquino, ein hochangesehenes Kirchenlicht, den Beruf der Komödianten, der zur Aufheiterung der Menschen diene, für nicht sündhaft, wenn die Aufführungen nur anständig seien und die Schauspieler ein ehrbares Leben führten. Und obgleich die Mimen ohne Verzichtleistung auf ihr Gewerbe in den Schoß der christlichen Kirche nicht aufgenommen wurden, so erhielten sie dennoch einen Schutzpatron in dem heiligen Genesius und eine Patronin in der heiligen Pelagia. Der heidnische Schauspieler Genesius war einst auf der Bühne in einer Komödie getauft worden, und obwohl es sich dabei nur um eine possenhafte Parodie der Christentaufe handelte, fühlte er sich doch von dem feierlichen Ernst der Zeremonie so tief ergriffen, daß er alsbald zum Christentum übertrat und später in frommer Begeisterung den Märtyrertod erlitt. Seine Kollegin, die heilige Pelagia, Schutzpatronin der Schauspielerinnen, führte vor der Bekehrung den Namen Margareta und war sowohl ihrer Kunst als ihrer Schönheit wegen berühmt. Einst begab sie sich, um die Christen zu ärgern und in ihrer Andacht zu stören, in dem üppigsten und frivolsten Putz in die Kirche. Hier aber wurde sie von der Predigt so sehr erschüttert, daß sie zerknirscht nach Hause eilte, allen Flitterstaat von sich warf und sich taufen ließ. Sie hauste seitdem als Einsiedlerin in einer Höhle am Ölberg bei Jerusalem. — Freilich, das volkstümliche Vorurteil, das in den Komödianten nach wie vor Menschen zweiter Klasse erblickte, vermochten die vereinzelten Stimmen der aufgeklärteren Geister nicht zu beseitigen. (Vgl. Heinrich Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. 1846.)

3) Die Rubinus-Szenen, wie sie in die Osterspiele eingefügt wurden, hatten ungefähr folgenden Inhalt. Der Arzt begrüßt das Publikum mit einem Scherze:

Gott grüß euch, ihr Herren allzumal — Sprach der Wolf und kuckt in den Gänsestall. Dann verkündet er, daß er einen Knecht suche. Alsbald bietet sich Rubinus an. Er fordert hohen Lohn — unter hundert Mark tut er's nicht — denn er ist viel gereist und kann daher viele schöne Künste, wie lügen, betrügen und Frauen verführen. Schließlich einigen sie sich auf einen Lohn, der gewöhnlich mit Geld nichts zu tun hat, dafür aber eine unappetitliche Beigabe enthält.

Nun beginnt der neue Knecht die Künste seines Herrn, des berühmten Meisters Ypokras, auszurufen. Er kann Wunderdinge:

Die Blinden macht er sprechen,
Die Stummen macht er essen;
Weiß von der Ärztekunst so viel,
Als ein Esel vom Saitenspiel.

Auf die Mahnung des Meisters, er solle das dumme Zeug unterlassen, antwortete er mit der Forderung, daß er einen Unterknecht haben müsse. Ein solcher findet sich alsbald in der Person des buckligen Lasterbalk. Die beiden machen dann miteinander ihre Scherze, prügeln sich ꝛc., bis schließlich Rubinus auf wiederholtes Mahnen des Meisters dem Publikum die Salben vorzeigt und anpreist: Eine, die kann alte Weiber jung machen, die zweite nützt gefallenen Jungfrauen, die dritte schützt gegen Hiebe. Dann stampft Rubinus allerhand Gewürze zu Salben:

Mückenschmalz, Fliegengehirn,
Und der großen Glocken Klang,
Und was der Kuckuck heuer sang,
Und eines alten Mönches Fiest.

Dann erscheinen die drei Marien, werden von Rubinus herbeigelockt und kaufen nach langem Feilschen eine Wundersalbe für teures Geld. Als sie sich entfernt haben, stürzt die Frau des Arztes herbei und schilt ihren Gatten aus, daß er die Salbe so billig verkaufe und sie um die neuen Kleider bringe, die er ihr versprochen habe. Aber der Eheherr nimmt den Eingriff in seine Geschäftsführung übel, prügelt sie durch und legt sich dann befriedigt schlafen. Diese Gelegenheit benutzt der treue Knecht, um mit der Herrin durchzubrennen. (Vgl. R. Froning, Das Drama des Mittelalters, I. Teil.)

4) Als im Jahre 1633 die Pest durch das Land zog, gelobte die Gemeinde von Oberammergau, wenn Gott die Plage von ihr nehmen wolle, die in gewissen Zeiträumen wiederkehrende Aufführung eines Passionsspiels. Die Seuche wich, und das Gelübde wurde mit einigen Unterbrechungen bis in unsere Zeit hinein erfüllt. Die erste Aufführung fand 1634 statt, und von da ab alle zehn Jahre bis 1674. Dann verlegte man das Spiel auf das Jahrzehntende: 1680, 1690 ꝛc. Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die Aufführungen eine Zeit lang verboten, da man die alten Knittelverse und manche Derbheiten anstößig fand. Nachdem das Verbot wieder aufgehoben war, wurde der alte, auf eine Dichtung des Augsburger Meistersängers Sebastian Wild zurückgehende Text gesäubert, von allen Einschiebseln befreit und in Prosa verwandelt. Der Inhalt wurde auf die Leidensgeschichte Christi beschränkt und jeder Handlung ein „Vorbild“ aus dem alten Testament vorangeschickt. Der Lehrer Rochus Dedler

komponierte dazu eine neue Musik. 1860 ist dann der Text noch einmal umgestaltet worden. — Ihren Weltruf erhielten die Oberammergauer Passionsspiele erst 1850, nachdem Eduard Devrient in einer begeisterten Schrift auf sie aufmerksam gemacht hatte. Von da ab wurden die Aufführungen zu einer steigenden Einnahmequelle für die Einwohner des Dorfes. Im Jahre 1880 betrug die Zahl der Besucher mehr als 120000 Personen, die Zahl der Mitwirkenden über 700. Die Einnahmen beliefen sich auf 300000 Mark, von denen 117000 als Honorare verteilt, 78000 für Garderobe und Neubauten verwendet wurden, während der Rest wohltätigen Zwecken zu gute kam. 1890 wurde ein neues Spielhaus gebaut. Der bedeckte Zuschauerraum faßt jetzt ca. 6000 Personen. Die Bühne hat Ähnlichkeit mit der des altenglischen Theaters. Sie besteht aus einem unverändert bleibenden, sehr breiten Proszenium, das den Hauptspielplatz bildet, und einer kleineren bedeckten Mittelbühne, die durch einen Vorhang zu schließen ist. Die Alpenlandschaft bildet nach allen Seiten einen imposanten Hintergrund und ihre Naturerscheinungen nehmen zuweilen teil an der Aufführung. So ist es vorgekommen, daß bei der Auferstehung Christi ein wirkliches Gewitter mit seinem Donnerrollen im Widerhall der Berge das Amt des Maschinisten übernahm. Die Vorstellungen dauern vormittags von 8 bis 3/4 12 und nachmittags von 1/2 2 bis 1/2 6 Uhr. Gespielt wird in der Regel nur am Sonntag, doch wenn zu viele Besucher anwesend sind, auch Montags. Das Spiel besteht aus drei Hauptabteilungen: vom Einzug Christi in Jerusalem bis zur Gefangennahme am Ölberg; von der Gefangennahme bis zur Verurteilung; von der Verurteilung bis zur Auferstehung. Jede einzelne Szene — es gibt deren 17 — wird vom Chor eingeleitet. Einige Szenen lehnen sich in ihrer äußeren Gestaltung an berühmte Gemälde an: so wird das Abendmahl nach Leonardo da Vinci, die Kreuzigung nach Rafael arrangiert. Eine Wandeldekoration zeigt das Paradies, den Calvarienberg und verschiedene Ansichten von Jerusalem. Als Darsteller dürfen einer alten Tradition nach nur eingeborene Oberammergauer mitwirken, die sich auf ihre Rollen jahrelang vorbereiten und in ihrem Äußeren, der Haar- und Barttracht ꝛc., die Charaktermasken der darzustellenden biblischen Personen zu bewahren suchen. Das Spiel der einzelnen Mitwirkenden kann, namentlich in der Deklamation, seinen dilettantischen Charakter nicht verleugnen, die Regieführung aber ist in der Regel ein künstlerisches Meisterstück, obwohl auch sie in den Händen nicht eines Berufschauspielers, sondern eines Oberammergauer Eingeborenen liegt. (Vgl. Eduard Devrient, Das Passionsschauspiel in Oberammergau. 3. Aufl. 1880; Stern, Die Passionsspiele in Oberammergau. 1878; G. Huyssen, Das Oberammergauer Passionsspiel geschichtlich, religiös und ästhetisch beleuchtet. 2. Aufl. 1890.)

5) Der Gebrauch, zu einer bestimmten Zeit im Jahre allgemeine „Narrenfreiheit" zu gewähren, hat seinen Ursprung in dem römischen Fest der Saturnalien, das zum Andenken an die ursprüngliche Gleichheit aller Menschen, an die goldene Zeit unter Saturns Weltregierung, gefeiert wurde. Während dieses Festes, das in den Monat Dezember fiel, wurde den Unfreien alle Freiheit gestattet. Sie spielten unter sich Könige und Herren, gingen in Purpur gekleidet, trugen Hüte als Zeichen der Selbständigkeit, gaben einander Geschenke, wurden von ihren Herren zu Gast gebeten und von ihnen bedient, durften sich überhaupt belustigen, wie sie wollten. Mit der Einführung des Christentums mußten diese heidnischen Lustbarkeiten aufhören. Um aber einen Ersatz zu bieten, verfiel man darauf, die christliche Weihnachtsfreude dadurch zu erhöhen, daß man den heidnischen Gottesdienst in possenhafter Weise nachahmte, um ihn zu verspotten. Später aber, als das Heidentum mit seinem Kultus allmählich vergessen war, erwählte man sich die christlichen Festgebräuche und den christlichen Gottesdienst zum Gegenstand der Posse. So entstand das Narrenfest, das zur Weihnachtszeit von den Geistlichen in den Kirchen aufgeführt wurde. Man erwählte unter komischen Zeremonien einen Narrenpapst oder Narrenbischof und führte ihn mit großem Pomp in die Kirche. Auf dem Zuge dahin wurden allerhand Possen getrieben, man verkleidete sich, beschmierte oder verlarvte die Gesichter u. s. w. In der Kirche hielt der Narrenpapst oder -bischof einen feierlichen Gottesdienst. Die vermummten Geistlichen sangen Zotenlieder, aßen auf dem Altar vor der Nase des messelesenden Priesters Würste, spielten Karten und Würfel, warfen in das Rauchfaß statt des Weihrauchs alte Schuhsohlen und Unrat und erlaubten sich die größten Ausschweifungen. Namentlich in Frankreich, wo es nicht nur in den Kirchen, sondern auch in den Mönchs- und Nonnenklöstern gefeiert wurde, hatte das Narrenfest eine große Verbreitung und Volkstümlichkeit. Interessant sind die Verteidigungsgründe, die die theologische Fakultät zu Paris für die Beibehaltung dieses Festes, gegen das natürlich viele Fromme eiferten, angeführt hat. Es heißt darin: „Unsere Vorfahren, darunter große Leute, haben dies Fest erlaubt, warum soll es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernst, sondern bloß im Scherz, und um uns, nach alter Gewohnheit, zu belustigen, damit die Narrheit, die den Menschen eine andere Natur ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens einmal im Jahr austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir aber alle übel gebundene Fässer und Tonnen, welche der Wein der Weisheit zersprengen würde, ließen wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgähren; man muß ihm Luft machen, damit er nicht verdirbt. Wir treiben einige Tage Possen, damit wir

hernach mit desto größerem Eifer zum lauteren Gottesdienst zurückkehren können." Erst 1552 wurde das Narrenfest in Frankreich vollständig beseitigt. — Auch in einigen rheinischen und bayrischen Städten wurde das Narrenfest während der Weihnachtszeit begangen. Aus der Geschichte der Stadt Regensburg sind darüber genauere Nachrichten erhalten. Das Fest scheint hier ein besonders rohes Gepräge gehabt zu haben. Ein junger Geistlicher wurde, als Bischof verkleidet, von einem Schwarm bewaffneter und meist betrunkener Burschen, dem sich auch Geistliche und angesehene Bürger zugesellten, zu Pferde durch die Stadt geführt. Menschen wurden dabei angefallen und mißhandelt, ja zuweilen totgeschlagen, Häuser demoliert u. s. w. In der Kirche des Klosters Prüfling, wo der Zug endete, wurde das Treiben fortgesetzt. Trotz zahlreicher Verbote und Beschränkungen erhielt sich das Narrenfest in Bayern bis in das 16. Jahrhundert hinein. — Wie das Narrenfest von den römischen Saturnalien seinen Ursprung herleitet, so stammen die Fastnachtsgebräuche von den römischen Frühlingsfesten der Luperkalien und Bacchanalien her. Diese verwandelten sich in Italien zu christlichen Festen und kamen, zugleich mit der Kirche, von dort nach Deutschland. — Im alten Nürnberg, wo bereits im 15. Jahrhundert das Bürgertum eine außerordentliche Bedeutung und Macht errungen hatte, gehörte zu den großen Volksbelustigungen während der Faschingszeit vor allem das Schönbartlaufen. Der Name „Schönbart" (entstellt aus dem älteren Worte Schembart, das von dem mittelhochdeutschen schem = Larve herkommt) bedeutet soviel wie Gesichtsmaske mit Bart, daneben aber auch einen ganzen als Vermummung dienenden Anzug. Das nach dieser Verkleidung benannte Schönbartlaufen soll aus der Zeit des Kaisers Karl IV. herrühren, der der Zunft der Metzger zum Dank für die Treue, die sie ihm im Kampf gegen eine von den übrigen Zünften eingesetzte revolutionäre Stadtregierung bewiesen hatte, das Privilegium verlieh, zur Fastenzeit einen freien Tanz in mannigfachen Verkleidungen und mit allerhand Belustigungen aufzuführen. Die Teilnehmer aus den andern Kreisen der Bürgerschaft mußten sich die Erlaubnis erst von den Metzgern erkaufen. Die Schönbartläufer waren meist in übereinstimmender Kleidung, die aber jedes Jahr sowohl in der Farbenzusammenstellung als auch in dem phantastischen Schnitt wechselte. Ein Schellengürtel, ein hölzerner Spieß und die „Quaste", d. h. ein aus Eichenlaub fest zusammengebundener Kolben, mit dem man sich gegen das Drängen der Zuschauer Raum verschaffte, bildeten die festen Bestandteile der Ausrüstung. Das Vergnügen wurde vor dem Rathaus mit einem besonderen Spektakel beendet, wobei ein zuvor durch die Straßen geführter, auf schlittenartigem Gestell befindlicher kunstvoller Bau (Festung, Schiff, Windmühle, Elefant u. dergl.) den Mittelpunkt bildete. Die Mummereien beim Schönbartlaufen führten

allmählich zur Aufführung burlesker Szenen und kleiner Komödien, und die ärmeren Schüler und Handwerksburschen pflegten sich aus solchen Veranstaltungen einen Verdienst zu machen. — Bei dem engen Zusammenhang der Zunftgenossen und der Wanderlust der Handwerksgesellen war es natürlich, daß sich die Fastnachtsumzüge und -tänze in allen Teilen Deutschlands glichen. So der Schwerttanz der Schiffer und Schiffszimmerleute, der Reifentanz, Fackeltanz und Mohrentanz der Kürschner, das Ringelstechen der Speicherburschen und Fleischer u. s. w. Es fuhren in öffentlichen Umzügen Wagen durch die Straßen, in denen Szenen aus dem Handwerksbetriebe der Fleischer, Schmiede, Tischler pantomimisch dargestellt wurden. Zuweilen kam zu der Pantomime noch ein gereimter Text hinzu, der dann im Laufe der Zeit zu einer umfangreichen Komödie anwuchs. In einer alten, handschriftlichen Danziger Chronik finden wir eine charakteristische Beschreibung von Handwerkeraufzügen, die 1570 in Danzig stattgefunden hatten. „Den 7. Februar“ — so heißt es — „gingen die Tischlergesellen auch mit einer Komödie durch die Stadt. Es war ihrer eine große Menge, meines Dünkens etliche Hundert. Sie traten in schöner Ordnung fort, und war an ihnen was zu sehen; denn sie hatten sich alle in eitel gehobelte Späne gekleidet, Hosen, Wamms, Hut so artig ausgemacht und mit allerlei Farbe und Gold ausgestrichen, als wär's von Seide und Gold gewirkt, dazu einer über den andern. Hinter ihnen ward ein Schlitten geführt, auf dem war ein schöner Turm gebaut, auf dessen Gange standen Spielleute, die bliesen da auf Schalmeien, und unten saß eine alte Vettel (natürlich eine hölzerne Puppe), die führten etliche Personen dazu bereitet in die vornehmsten Häuser und da Hochzeiten waren, behobelten und behauten sie, auf daß sie gerade und glatt mochte werden. Solche Arbeit währte in jeglichem Hause eine halbe Stunde. Danach führten sie den Turm mit ihr von dem Hof, sich über sie beklagend, was für Arbeit und Mühe sie ihnen gemacht hätte und dennoch alles vergebens wäre, ließen danach Raketen aus dem Turm und verbrannten ihn mit dem Weibe, daß also das Volk seine Freude hätte. Die Fleischergesellen bewiesen sich auch nicht unsauber. Ohne die, die den Kerl auf der Haut warfen (die beliebte Prozedur des „Prellens“), fuhr ein Wäglein, so zugerichtet, daß sich ein Kalb mit dem Spiegel immer umdrehte; danach ein Wagen mit großem Gepolter, darauf Hackende und Wurstmachende; noch ein Wagen mit einem Herde, auf welchem ein großes Kienfeuer brannte, um welches man Braten wendete, die wurden mit Sägespänen gesalzen. Nach dem folgte ein guter Haufe zu Roß, wohl ausstaffiert, die ritten der Küche nach, und nach ihnen ein großer Schlitten voll Personen, um einen Tisch gesetzt, auf welchem die einen Karten, die andern „Wartzabel“ spielten, und die Wirtin schrieb alles auf eine Tafel mit doppelter Kreide an.“ (Vgl. Genée, Lehr- und

Wanderjahre des deutschen Schauspiels. 1882. Johannes Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. 1895. Flögel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen. 1887.)

6) Hans Rosenplüt (eigentlich Schnepperer), ein Nürnberger Gelbgießer, geb. um 1400, gest. nach 1460, verfaßte eine große Anzahl Fastnachtspiele, die meistens kleine bürgerliche Konflikte in einfacher Gesprächsform behandeln. Er war, wenn nicht der Erste, so doch einer der Ersten, die solche burleske Szenen in Versen niederschrieben. Das Interesse dreht sich in diesen Possen sehr oft um eheliche Angelegenheiten, und nach den wiederholten Entschuldigungen zu schließen, die der Autor selbst für nötig fand, scheint seine Derbheit und Unflätigkeit sogar die recht weiten Grenzen überschritten zu haben, die damals für derartige Dinge gesetzt waren. In der Tat übertrifft der brave Nürnberger in dieser Hinsicht selbst die alten französischen und italienischen Schwänke um ein bedeutendes. — Ein ähnlicher Geist war sein Nachfolger Hans Folz, ein aus Worms stammender und nach Nürnberg übergesiedelter Barbier, der um das Jahr 1515 herum gestorben ist.

7) Hans Sachs, geb. 1494 in Nürnberg, erlernte nach Besuch der Lateinschule das Schuhmacherhandwerk, war 1511—16 auf der Wanderschaft, wurde von dem Leineweber Leonhard Nunnenbeck im Meistergesang unterrichtet und entwickelte sich zu einem der fruchtbarsten Poeten der Weltliteratur. Er hat gegen 6000 Gedichte und mehr als 200 Theaterstücke verfaßt. Im Jahre 1576 ist er in seiner Vaterstadt gestorben. — Unter den deutschen Dichtern seiner Zeit galt Hans Sachs als der bedeutendste. Indessen war er mehr ein feder- und reimgewandter Schriftsteller als ein eigentlicher Dichter. Von dem Wesen der künstlerischen Gestaltungskraft, wie die italienische Renaissance — ihr erstes Werk, Ariosts „Rasender Roland“ erschien 1516 — es den wahrhaft modernen Geistern jener Zeit offenbarte, hatte er keine Ahnung. Zu belehren und zu moralisieren erschien ihm als der einzige Zweck der Kunst. In dieser Beschränkung aber war er freilich der liebenswürdigste, volkstümlichste und von aller fanatischen Engherzigkeit freieste Schriftsteller des damaligen Deutschlands. Das Wesen namentlich der dramatischen Kunst, war ihm durchaus fremd. Ob er einen Stoff als erzählendes Gedicht oder als Schauspiel verwertete, erschien ihm gleichgiltig. Oft hat er dasselbe Thema zuerst als Gedicht und dann als Drama behandelt. Die Beschränktheit seiner künstlerischen Einsicht und die Mängel seiner Technik zeigen sich noch am wenigsten in den einaktigen Fastnachtspielen, wo er schlichte Szenen aus dem bürgerlichen Leben seiner Zeit darstellte und daran meist eine kurze und bündige moralische Nutzanwendung knüpfte. — Die Mehrzahl der Dramen des Hans Sachs ist zu seinen Lebzeiten aufgeführt worden. Er selbst berichtet, wie er die meisten seiner ge-

druckten Stücke „selbst habe agieren und spielen helfen." Und er gibt eine Fülle von kleinen Vorschriften für die Darstellung, die sich auf die äußere Würde der szenischen Anordnung und auf den rednerischen und mimischen Ausdruck beziehen. Einen merkbaren Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst hat Hans Sachs nicht ausgeübt.

8) Dergleichen Schulaufführungen fanden in der frühesten Zeit meistens zu Fastnacht oder Johanni statt. Sie wurden unter der Leitung des Rektors von den Schülern veranstaltet. Die Ausbreitung der Schulkomödien war durchweg größer im protestantischen Norddeutschland; aber ihr Höhepunkt ward in einer süddeutschen Stadt, in Straßburg, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts erreicht. Im 17. Jahrhundert erstreckte sich die allgemeine Verrohung auch auf diese Veranstaltungen. Die Bemühungen, die Christian Weise (geb. 1642 in Zittau) um die Reform der Schulkomödie anwandte, haben keinen sichtbaren Erfolg gehabt. Weise führte die Prosa und die lustige Person in die Schulstücke ein, suchte im übrigen aber die Sprache und Handlung von allzu derben Auswüchsen zu reinigen. Er verfaßte eine große Anzahl von Stücken, die zum Teil auch auf die Bühne gelangt sind. Nach dem Urteil eines angesehenen Hildesheimer Bürgers waren damals die Folgen der Schulkomödien die, daß „die Knaben dadurch frech, ungehalten, mutwillig werden, saufen und fressen lernen. Sie achten ihre Lehrer nicht mehr, die Disziplin verwahrlost, sie beschlafen gemeinlich eine Maid oder zwei, bleiben die Nacht über aus dem Haus. Ihr Examen können sie hernach nicht bestehen. Auch die Pädagogen versäumen sich, und was gehet für Unkost drauf? Da muß man neue Szepter, neue Kronen, Fittiche, Maskeraden und Larven haben! Da müssen die Eltern große Mühe haben, ehe sie die Kleider, Ketten und andern Schmuck verschaffen. Ohne was sonst für Ungelegenheiten mit vorkommen, z. B. das Getümmel auf den Gassen, das Gedränge vor dem Theater und während des Spiels, da man keiner Herren, ja selbst der Bürgermeister und Superintendenten wenig achtet: man dringt zu ihnen ein — wie es auch diesmal redlich geschehen, denn ich saß mit ihnen auf derselben Bank und bekam auch meinen Teil davon." Ein andermal wird erzählt, daß der Herr Rektor sich an den beiden weiblichen Kassierern, von denen einer seine Gattin war, tätlich vergriffen habe, weil der Kassenrapport nicht nach seinen Wünschen ausgefallen war. Die Schulkomödien erhielten sich als Sitte bis ins 18. Jahrhundert. (Vgl. Raché, Die deutsche Schulkomödie. 1891. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. 1891.)

9) Viele schlecht besoldete Rektoren und Schullehrer bemächtigten sich dieser Einnahmequelle und zahlreiche Ratsbeschlüsse lassen erkennen,

daß man bei Anstellung dieser Beamten die Erlaubnis, jährlich ein oder auch mehrere Spiele abhalten zu dürfen, mit in Rechnung brachte. Nach einem Bericht vom Breslauer St. Elisabeth-Gymnasium betrugen die Einnahmen manchmal über 500 Taler. Jeder Mitspieler erhielt dort 1—1 1/2 Taler, jeder Aufseher 1 Taler, und der Dichter des Stückes 6 silberne Becher. Daneben haben die Meistersänger und auch einzelne Handwerker, die nicht zu den Meistersängern gehörten, das Komödienspielen um des Erwerbs willen betrieben und zu diesem Zweck besondere Vereinigungen gebildet. Diese privaten Theaterunternehmungen von Handwerksmeistern und -gesellen, die sich wohl hie und da mit den fahrenden Spielleuten vermischten, können als die dilettantischen Vorläufer der im 17. Jahrhundert sich bildenden deutschen Wandertruppen gelten, die erst die Schauspielkunst wirklich berufs- und gewerbsmäßig betrieben. Die ältesten dilettantischen Handwerkergesellschaften dieser Art, von denen wir Nachricht besitzen, waren „fremde Buchdruckergesellen", die 1562 oder 63 in Augsburg auf dem Tanzhause Theatervorstellungen arrangierten, sowie Waiblinger Bürger, die 1571 vom Herzog Friedrich nach Stuttgart berufen wurden, um dort auf dem Marktplatz ein geistliches Spiel aufzuführen, und Nürnberger Spielleute, die 1584 in Frankfurt a. M. darum nachsuchten, „ihre närrischen Komödien und Fastnachtspiele" während der Ostermesse aufführen zu dürfen, aber einen abschlägigen Bescheid erhielten und obwohl sie ehrsame Bürgersleute waren, „mit den Gauklern" auf eine Stufe gestellt wurden.

10) Wandernde englische Künstler finden sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf dem Kontinent. Sie werden „englische Fiedler", „englische Pfeifer" und „englische Trompeter" genannt. Auch späterhin stand bei den englischen Wandertruppen die Vorführung von Musikstücken noch sehr im Vordergrund des Interesses. Es war das die Zeit, da die englische Musik in der höchsten Blüte stand und eines europäischen Rufes genoß. Die ersten englischen Komödianten, von denen wir etwas genaueres wissen, sind aus Dänemark nach Deutschland gekommen. Im Oktober 1586 trat eine englische Truppe von fünf Komödianten, die früher unter Leitung des berühmten William Kemp gestanden hatte, der eine Zeitlang der Clown der Shakespeareschen Gesellschaft gewesen war, aus dänischen in kursächsische Dienste über. Große dramatische Kunstwerke wird diese winzige Truppe schwerlich dargestellt haben; es waren wohl nur Clownszenen mit gymnastischen Künsten und komischem Dialog, Gesang und Tanz. Sie blieben drei Vierteljahre in Dresden, scheinen aber eine wirkliche Einbürgerung der englischen Kunst nicht veranlaßt zu haben. Erst 1592 finden wir wieder eine englische Truppe, und von da ab können wir dann eine lange Reihe von Jahren uns vergegenwärtigen, wie die Fremden mehr und mehr in Deutschland

sich einbürgerten und für das deutsche Kulturleben von Bedeutung wurden. Die Schauspielertruppe, die an der Spitze dieser Bewegung steht, wurde von Robert Brown geleitet. In den Jahren 1592 und 1593 finden wir Browns Truppe in Frankfurt, Köln und Nürnberg, aus dem Jahre 1594 haben wir dann die ersten Nachrichten über Beziehungen der englischen Komödianten zum Landgräflich Hessen-Kasselschen Hofe — eine Verbindung, die für die weitere Verbreitung der englischen Kunst in Deutschland von großer Bedeutung wurde — und die Vermutung liegt nahe, daß die Kasseler Truppe aus der Brownschen hervorgegangen ist. Von Kassel aus unternahmen die landgräflichen Schauspieler Streifzüge weit ins deutsche Reich hinein. Aber nicht nur in Kassel, sondern auch in Braunschweig fanden die 1592 nach Deutschland gekommenen Engländer eine bleibende Stätte. Hier wurde Thomas Sackeville, der sich von seinen Genossen trennte, der Häuptling einer neuen Truppe. Sackeville war der Clown der Gesellschaft und schuf sich als solcher einen eigenen komischen Typus, den „John Bouset." Der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der durch die Engländer zum Dichten angeregt wurde, ließ daraufhin die lustige Person in seinen Dramen stets unter der Maske des „John Bouset" auftreten. Aber auch der Kurfürst von Brandenburg zeigte sich als Gönner der fremden Künstler. John Spencer, der den Beinamen „Stockfisch" führte, war der Führer der brandenburgischen Truppe. — Während des dreißigjährigen Krieges verschwanden die englischen Komödianten allmählich aus Deutschland, doch fanden sie sich nach dem Friedensschluß wieder ein. Sie nannten sich zwar auch jetzt noch englische Komödianten, sagten aber selber, die Mitglieder seien zum größten Teil Deutsche, die „die Kunst der Fremden bei weitem überholt" hätten. — Die letzte Erwähnung englischer Komödianten stammt aus dem Jahre 1697. (Vgl. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten.)

11) Als charakteristisches Beispiel für die Verballhornung Shakespeares sei die Tragödie „Der bestrafte Brudermord" oder „Prinz Hamlet aus Dänemark" erwähnt. Dem Stück geht ein Prolog voraus, in dem die Nacht den Furien den Auftrag erteilt, schleunigst all das Unheil anzurichten, das sich in den fünf Akten vor uns enthüllen soll. Die Handlung entspricht im großen und ganzen der des Shakespeareschen „Hamlet", auch einzelne Dialogpartien lehnen sich merklich an das Vorbild an. Alles aber, was außerhalb des grobstofflichen Interesses liegt, ist als überflüssig ausgemerzt worden. So fehlen die berühmten Monologe Hamlets, die Totengräberszene und anderes mehr. Dagegen ist der Auftritt mit den Schauspielern breit ausgesponnen und mit allerhand Zusätzen bereichert. Eine neu eingefügte Szene des 4. Akts, in der geschildert wird, auf welche originelle Weise Hamlet dem Mordanschlag des Königs entgeht, mag

als Probe dieser Dramatik genügen. Es treten auf: Hamlet und zwei Banditen.

Hamlet. Es ist hier ein lustiger Ort auf dieser Insel. Wir wollen etwas hier verbleiben und speisen. Da ist ein lustiger Wald und da ein kühler Wasserstrom. Darum holet mir das beste vom Schiff, wir wollen uns hier recht lustig machen.

1. Bandit. Gnädiger Herr, hier ist nicht Essenszeit, denn von diesem Eiland werden Sie nimmer kommen; denn hier ist der Ort, der Ihnen zum Kirchhof bestellt ist.

Hamlet. Was sagst du Schelm, du Esklav! Weißt du wohl, wer ich bin? Sollst du wohl mit einem Königlichen Prinzen also scherzen? Doch es sei dir vergeben vor dieses mal.

2. Bandit. Nein, es ist kein Scherz, sondern unser rechter Ernst. Sie präparieren sich nur zum Tode.

Hamlet. Warum das? Was hab ich euch denn Leids getan? Ich weiß mich ja auf nichts zu besinnen. Darum sagt aus, warum kommt ihr auf solche boshafte Gedanken?

1. Bandit. Es ist uns von dem König anbefohlen worden, sobald wir Ihro Durchlaucht auf dieses Eiland bringen, sollen wir ihm das Leben nehmen.

Hamlet. Ihr lieben Freunde, verschonet mein Leben; saget, daß ihr's verrichtet; ich will die Zeit meines Lebens nicht wieder zu dem König kommen. Bedenket es wohl, was ist euch mit einer Hand voll unschuldiges Fürstenblut gedient? Wollt ihr euer Gewissen mit meinen Sünden beflecken? Ach, daß ich zu allem Unglück ohne Gewehr bin! Hätte ich nur etwas in meinen Händen. (Greift einem nach dem Degen.)

2. Bandit. Du, Kamerad, nimm dein Gewehr in Acht.

1. Bandit. Ich werde mich wohl in Acht nehmen. Nun, Prinz, macht euch fertig; wir haben nicht lange Zeit.

Hamlet. Weil es nicht anders sein kann und ich vor euch sterben muß, aus Antrieb des tyrannischen Königs, so will ich's gern erdulden, ob ich gleich unschuldig, und ihr aus Armut hierzu erkauft. Will's euch gerne verzeihen, das Blut aber wird der Bruder- und Vatermörder verantworten müssen an jenem großen Gerichtstage.

1. Bandit. Ei, was fragen wir nach jenem Tage; wir müssen verrichten, was uns heute befohlen.

2. Bandit. Es ist auch wahr, Bruder! Nur frisch darauf, es muß doch sein. Gib Feuer, ich auf der einen und du auf der anderen Seite.

Hamlet. Höret mich noch ein Wort! Weil auch dem allerärgsten Übeltäter solches nicht abgeschlagen wird, sondern wird ihm Zeit zur Buße gelassen, also bitte ich, als ein unschuldiger Prinz, ihr wollet mich erstlich zu meinem Schöpfer ein andächtiges Gebet

verrichten lassen, hernach will ich gerne sterben. Ich will euch aber ein Zeichen geben: ich werde meine Hände nach dem Himmel wenden, sobald ich meine Arme ausstrecke, so gebt Feuer; setzt mir beide Pistolen in die Seite, und wenn ich werde sagen: schießt! so gebt mir so viel, als ich bedarf, und trefft mich gewiß, damit ich nicht lange gemartert werde.

2. **Bandit.** Nun, dieses können wir ihm auch wohl noch zu Gefallen tun, darum macht nur fort!

Hamlet. (Schlägt die Hände von einander.) Schießt zu! (Indem fällt er zwischen den beiden vorwärts nieder, die Diener aber erschießen sich selbsten.) Ach, gerechter Himmel, dir sei Dank gesagt vor dein englisches Eingeben, denn diesen Schutzengel werde ich ewig preisen, welcher mir durch meine Gedanken das Leben erhalten hat. Diese Schelme aber, wie gearbeitet, so ist auch ihr Lohn. Die Hunde rühren sich noch, sie haben sich selber arkebusiert. Ich aber will zu meiner Revanche ihnen den Todesstich vollends geben, es sollte ein Schelm sonsten davon kommen. (Er ersticht sie mit ihren eigenen Degen.) Ich muß sie besuchen, ob sie auch etwa Steckbriefe bei sich haben. Dieser hat nichts. Hier finde ich einen Brief bei diesem Mörder, ich will ihn lesen. Dieser Brief ist an einen Erzmörder in England geschrieben, wenn etwa dieser Anschlag möchte mißlingen, sollten sie mich nur dem überantworten, der würde mir schon das Lebenslicht ausblasen. Allein die Götter stehen doch dem Gerechten bei. Nun will ich mich meinem Vater zum Schrecken wieder zurückbegeben. Aber zu Wasser trau ich nicht mehr, wer weiß, ob der Schiffskapitän nicht auch ein Schelm ist. Ich will den ersten Platz suchen, und die Post (Er bringt also das Kunststück fertig, von England nach Dänemark mit Vermeidung des Seeweges zu reisen) nehmen. Den Schiffer will ich nach Dänemark wieder zurückkommandieren, diese Schelme aber will ich ins Wasser werfen. (Ab.)

12) Der **älteste Theaterzettel**, der sich erhalten hat, stammt aus Nürnberg (um 1630) und hat folgenden Wortlaut: „Zu wissen sey jedermann, daß allhier ankommen eine gantz neue Compagni Comoedianten, so niemals zuvor hier zu Land gesehen, mit einem sehr lustigen Pickelhering, welche täglich agiren werden, schöne Comoedien, Tragoedien, Pastorellen (Schäffereyen) und Historien, vermengt mit lieblichen und lustigen interludien, und zwar heut Mittwochs den 21. Aprilis werden sie praesentirn eine sehr lustige Comoedi, genannt: **Die Liebes Süssigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.** Nach der Comoedi soll praesentirt werden ein schön Ballet, und lächerliches Possenspiel. Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2 einstellen uffen Fechthauß, allda umb die bestimbte Zeit praecise soll angefangen werden."

13) Der Ausdruck „Haupt- und Staatsaktion" kennzeichnet nicht die Gattung eines Dramas, wie etwa heute „Trauerspiel", „Schauspiel", „Lustspiel", „Posse" u. s. w. Er findet sich nie auf dem Titelblatt eines Dramas, sondern — seit 1700 etwa — nur auf Theaterzetteln, Gesuchen um Spielerlaubnis und ähnlichem, wo er Reklamezwecken dient und als besonderes Reizmittel angewendet wird. Dasselbe Drama wird da abwechselnd als „sehenswerte Haupt- und Staatsaktion", als „eine Aktion", oder als „ein sehenswürdiges Schauspiel" u. s. w. bezeichnet. Die ersten gewerbsmäßigen Schauspieler versahen ihre Dramen, die ja meist aus der Bibel oder Romanen stammten, mit den Bezeichnungen „spielweis angerichtet", „Komödienweis ins Werk gerichtet" u. s. w. Die englischen Komödianten brachten dann die Ausdrücke „Comedi" und „Tragedi" auf. Gleichzeitig nannten deutsche Wandertruppen ihre Stücke „Aktionen" und verzierten den Ausdruck mit lockenden Beiwörtern wie „artig", „neu", „in diesem Lande noch nie gesehen", „lustig", „lieblich", „historisch", „intrigant" oder „gar erbärmlich" u. s. w. (Vgl. Carl Heine, Unglücklicher Todesfall Caroli XII. 1888.)

14) Eine der ältesten deutschen Wandertruppen, von denen wir Nachricht besitzen, war die des Michael Daniel Treu, der 1634 geboren wurde, einige Jahre in Dänemark als Mitglied einer niederländischen Truppe wirkte, dann in Lüneburg, Nürnberg u. s. w. mit seiner Gesellschaft erschien nnd lange Jahre hindurch den Mittelpunkt des deutschen Schauspielwesens in München bildete. Dort starb er 1708. — Wichtiger für die Geschichte der deutschen Bühnenkunst war die Truppe des Prinzipals Carl Paul (auch Pauli und Paulsen genannt), der um 1620 in Hamburg geboren wurde, ebenfalls zuerst in Dänemark spielte und etwa um 1650 in Deutschland erscheint. Seiner Truppe gehörte der berühmteste Schauspieler der Zeit, Johannes Velten, an, der auch Pauls Schwiegersohn wurde. In dem Repertoire dieser Truppe finden sich, neben den gewöhnlichen, im Geiste der englischen Komödianten gehaltenen Bearbeitungen, bereits Stücke von Molière („Der kluge Knecht", „Der alte Geizhals", „Amor, der Arzt", „Scapins Betrügereien") und andern französischen Autoren — ein Zeichen, das Paul bemüht war, einem besseren Geschmack Rechnung zu tragen. Es ist möglich, daß Velten ihn zu diesen Bestrebungen angeregt hat. Paul ist um 1680 gestorben.

15) Zu den Truppen, deren Schmierenwirtschaft sprichwörtlich geworden ist, gehörten die von Kuniger und dem Schneider Reibehand. Der letztere schaffte die Schauspieler schließlich ab und erzielte seine Wirkungen mit Marionetten, da diese, wie er sagte, ihm niemals Verdruß gemacht hätten. Ein anderer Prinzipal dieses Genres war Johann Ferdinand Beck, der Führer einer „Hochfürstlich Waldeckschen privilegirten hochdeutschen Hofkomödianten-Gesellschaft".

Er ließ sich 1703 als Hanswurst und Zahnbrecher durch einen Kupferstich verherrlichen, der die Unterschrift trug:

Ein Künstler, der ich bin, wer dies nicht glauben will,
Setz' sich auf einen Stuhl und halte mir nur still.
Ich nehm' die Zähne aus, subtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agieren sieht, den mache ich zu lachen, u. s. w.

Über die Bande eines Prinzipals Haßkarl, die seit 1720 in den deutschen Bädern umherzog, wird von einem Zeitgenossen berichtet: „Die Komödianten erschufen sich Manschetten von Papier, und die Galakleider ihrer Prinzen waren ebenso wohlfeil. Einige Buch Goldpapier konnten eine ganze Garderobe aufstutzen. Die Prinzessinnen waren so schmutzig in ihrem Witz, als in ihrer Kleidung. Sie hatten keine Strümpfe in ihren Schuhen und keinen Funken Schamröte in ihrem Gesicht, außer die der Karmin ihnen gab. Wie wenig gesittet diese verächtliche Sorte von Komödianten gewesen und welche schlechte Achtung sie für das Publikum gehabt, kann man aus dem einzigen Stücke schließen, welches das Lieblingsstück von Haßkarl war: „Der betrunkene Bauer". Der Bauer, welchen der saubere Prinzipal als Hanswurst spielte, war, nach dem Inhalte des Stücks, von den Hofleuten des Prinzen betrunkenerweise in die fürstlichen Zimmer gebracht. Nach ausgeschlafenem Rausch erblickt er die Prinzessin, und indem er nach ihrem Busen schielt, ruft er mit seinem Pöbelwitz: Ich sehe wohl, das ist eine Marketenderhure! Was sie da für ein paar Branntweinsflaschen hängen hat! . . . . Haßkarl hatte einen Akteur namens Margraf, der weder schreiben noch lesen konnte. Und gleichwohl mußte Margraf den Krösus spielen. Fünfundzwanzig Mal ließen die Komödianten bei diesem Stück die Gardine fallen, weil Krösus auf dem Thron mit seiner Rede nicht fertig werden konnte. So oft der ängstliche Monarch die Worte ausgesprochen: Ihr edlen Lydier und Stützen unseres Reichs! so verstummte die Majestät, und alsdann ließ Haßkarl, als Harlekin und Diener des Prinzen Atys, die Gardine fallen, damit sich der König wieder besinnen konnte, und das Publikum verlor weder Lust noch Aufmerksamkeit".

16) Ein solches allegorisches Schauspiel, das der Dekorationsmaler und Theaterregisseur Andreas Gärtner im Jahre 1651 bei Gelegenheit eines Besuchs des Königs Johann Casimir in Danzig zur Aufführung brachte, hatte folgenden Inhalt: Nach einer musikalischen Introduktion wurde als Vorspiel das Danziger Wappen und ein in den Wolken sitzender Engel im lebenden Bilde gezeigt, dann fand die übliche Vorstellung sämmtlicher in dem Spiel auftretenden Personen statt und die Handlung begann. Die Königin

von Liebenthal wählt ihre Wohnung unter Fischerleuten, bestimmt diese, Schifffahrt zu treiben, und begründet dadurch den Bau Danzigs. Seeräuber stören zuweilen das Glück der Stadt, werden aber von Gottlieb dem Frommen siegreich bekämpft — „worinnen gedeutet wird auf der Menschen geistlich Elend und ihre Erlösung". Die Errichtung einer königlichen Ehrensäule, neben der die Gerechtigkeit und der Friede stehen, sichert den Schutz der Stadt. Da Klagen über allerlei Elend erschallen und die Leute zu verhungern und zu verdursten glauben, erscheint den dankerfüllten Danzigern Gottes Gnade in einem plötzlich entstehenden Springbrunnen. Dann wird ein „Nachtliedlein" gehört, bis die Morgenröte und die Sonne aufgeht — eine Illustration des Bibelverses: „Brich dem Hungrigen dein Brot, alsdann wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröte". Im Anschluß daran bestimmt die Königin von Liebenthal, daß zur Besiegung aller Not die Menschen sich mit den Tugenden vermählen, und zum Schluß werden die Ruchlosen auf die Strafe des Fegefeuers verwiesen. — Wie man sieht, eine weder sehr geistreiche noch sehr logische Dichtung, deren Darstellung aber jedenfalls Gelegenheit zur größten szenischen Prachtentfaltung gab. Und darauf kam es, neben der Bekundung einer gottesfürchtigen und königstreuen Gesinnung, auch wohl in erster Linie an. (Vgl. Johannes Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. 1895.)

17) Martin Opitz war es, der die italienische Oper durch seine Übersetzung der „Daphne" zuerst in Deutschland einführte. Mit Begeisterung stürzte man sich alsbald über die neue fremdländische Gattung her. Schon um 1700 kamen, nach Gottscheds Zählung, auf ein Schauspielgedicht zehn bis zwölf für die Oper. An den Höfen — Dresden, Wien, München, Berlin — wurden ungeheure Summen für diese Veranstaltungen verwendet und der Adel, ja sogar fürstliche Personen, beteiligten sich an den damit verbundenen Aufzügen und Balletten. Schließlich blieben auch die Städte — in erster Linie Hamburg, Nürnberg und Leipzig — nicht zurück, so daß diese ältere deutsche Oper gerade während der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, als der Magister Velten für die Reform der Schauspielkunst stritt, in ganz Deutschland eine glanzvolle Blütezeit erlebte. Es gab heilige, geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische, schäferliche und komische Opern. Einige charakteristische Titel von komischen Opern lauteten: „Die Kunst zu schmarotzen," „Fröhlicher Brüder Sauflust," „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" usw. Als Beispiel für die Art und Weise der geistlichen Opern sei der am sächsischen Hofe sehr beliebte „Sterbende Jesus" genannt. Die Kreuzigung wird darin, ähnlich wie in den mittelalterlichen Spielen, mit aller Umständlichkeit vorgenommen. Als Judas sich erhängt, singt Satan

das Echo seiner letzten Worte, und als dem am Stricke hängenden gar der Bauch aufplatzt, rafft der Teufel die Eingeweide in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu. Pferde, Esel, Kamele kamen in den Opern auf die Bühne, das Brüllen und Heulen von Ungeheuern wurde mit Vorliebe zu musikalischen Effekten benutzt. — Der Einfluß dieser ersten deutschen Opernperiode auf die Kunst der Darstellung konnte nur nachteilig sein. Die dramatische Deklamation geriet in die ärgste Verzerrung und ein charakteristisches Mienen- und Gebärdenspiel wurde garnicht versucht. Der Operngesang unterschied sich vom Konzertvortrag nur durch einige konventionelle Armbewegungen. Der Opernkünstler repräsentierte mehr die dramatische Person, als er sie spielte, und die Schauspielkunst sank hier fast wieder auf das Niveau der mittelalterlichen Spiele herab. Mit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fing die deutsche Oper an zu verschwinden. Sie wurde von der italienischen Oper, die sich erst an den Höfen, dann in den Städten einnistete, verdrängt. Das letzte Lebenszeichen dieser alten deutschen Oper war — wie ihr grimmigster Gegner, Gottsched, mit Vergnügen konstatierte — eine Danziger Aufführung der „Atalanta" im Jahre 1741. (Vgl. Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. I. 1848.)

18) Die Hofdichter mußten zur Verherrlichung dieser „Wirtschaften" durch kleine gereimte Devisen und Sprüche, durch Chor- und Festgesänge beitragen. Von diesen Poesien sind uns zahlreiche Muster in den Werken der Berliner und Dresdener Hofdichter Canitz, Besser, König u. s. w. aufbewahrt. In Berlin findet sich um 1689 die erste Spur solcher Wirtschaften. Am 7. Januar 1690 fand eine besonders prunkvolle Veranstaltung im Schlosse statt, bei der das Singspiel „Der Scherenschleifer" von Besser zur Ausführung kam. Eine Probe des darin herrschenden Geschmacks bietet folgende Stelle, in der der Koch — von dem kurfürstlichen Schloßhauptmann dargestellt — in Gegenwart des Hofes also angeredet wurde:

Wie manches groß' und klein' und ungebohrte Loch
Hat Euer Bratspieß nicht gemacht, berühmter Koch;
Weil aber Ihr nicht freit, will Euer Spieß wo fehlen —
Ich schleife nicht allein, ich kann auch wohl verstählen.

In Wien wurde 1724 eine Wirtschaft vom Hofe veranstaltet, bei welcher der „Prinz Pio" auf den noch ungeborenen kaiserlichen Prinzen ein Wiegenlied sang, das unter dem Titel gedruckt wurde: „Wiegenlied, so der Prinz Pio den 29. Februar bei der Wirtschaft am kaiserlichen Hofe, da Jhro Majestäten der Kaiser und die Kaiserin Wirt und Wirtin im Wirtshaus zum schwarzen Adler waren, abgesungen". Zur Kennzeichnung der allerhöchsten Geschmacksrichtung mag der erste Vers dienen:

Häiä, Pupäiä! mein Kindlein schlaf ein,
Laß dä mein Singä nit unlustä sein,
Miä soäe hie im Wirtehaus, wo koänä was fehlt,
Miä fressä, Miä saufä und kost uns koä Geld.
Heidi, Häiä, Pupäiä.

19) Die namhaftesten dramatischen Dichter jener Zeit, Andreas Gryphius (1616—1664) und Daniel Kaspar von Lohenstein (1635—1683) haben zwar nicht ohne alle Rücksicht auf die Bühne gedichtet, aber sie dachten wohl mehr an höfische und Schüleraufführungen, als an die Bedürfnisse der wandernden Volksbühne. Einzelne ihrer Dramen sind von deutschen Komödiantentruppen gespielt worden. So findet sich z. B. der „Papinianus" des Gryphius in Treus und Veltens Repertoire, während Lohensteins „Ibrahim Bassa" in München zur Aufführung gelangte. Aber wahrscheinlich wurden diese Dramen nicht in der ursprünglichen Form gegeben, sondern in besonders für den Geschmack des großen Publikums und die Fähigkeiten der damaligen Bühnenkünstler hergerichteten Prosabearbeitungen.

20) So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst auf den von Gottsched vorgezeichneten Pfaden war, so ließe sich doch auch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff der französischen Fremdherrschaft sehr gut denken. Ein Anknüpfen an die alten Haupt- und Staatsaktionen, die bei allem Bombast und Unflat doch hier und dort Funken eines eigenartig deutschen Temperaments spüren lassen, eine Anknüpfung an Gryphius und selbst an Lohenstein hätte eine volkstümliche Entwicklung der deutschen Dramatik herbeiführen können, wenn nicht die ästhetische Engherzigkeit, die den Geschmack der Gebildeten jener Zeit charakterisiert, jeden Ansatz zu einer solchen Entwicklung schon im Keime erstickt hätte. Als Gottsched den deutschen Dramatikern die Franzosen als Muster aufstellte, handelte er lediglich im Sinne der oberen Zehntausend, deren ganze Bildung sich bereits im Banne des französischen Geschmackes befand.

(Vgl. Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. 1898.)

21) Ein feierliches Begräbnis wurde der gewesenen Komödiantin verweigert. Man lud den Sarg auf einen Schubkarren und fuhr ihn nach dem eine halbe Stunde entlegenen Kirchhof zu Leuben. Dort verweigerte der Pfarrer das Öffnen des Kirchhofstores, so daß man den Sarg über die Mauer hinüber schaffen mußte. — 1776 errichteten Freunde und Verehrer der Neuberin ein Denkmal in Laubegast am öffentlichen Wege, nahe dem Hause, wo sie gestorben war, denn zur Errichtung des Denkmals auf dem Kirchhof wurde die Genehmigung nicht erteilt. 1882 ist dieses Denkmal renoviert worden.

(Vgl. Friedrich Freiherr von Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. 1881.)

22) Zur Charakteristik des „starken Mannes" Eckenberg und seiner Frau Gemahlin dient folgender, vom 16. Mai 1733 datierter Bericht des Grafen Dönhoff an den König Friedrich Wilhelm I:
„. . . . wenn ich zu allem Glück nicht gestern in der Komödie gewesen wäre, bald ein Unglück geschehen können, sintemal der Starke Mann und seine Frau sich dergestalt beide besoffen gehabt, daß, wie der Komödiant Wallerodi in das Komödienhaus hat gehen wollen, gleich bei der Türe die Frau Eckenbergerin und ihr Mann usw." kurz, sie schlugen nicht bloß den Komödianten Wallerodi blutig, sondern sie fielen auch mit Schimpfen und Schlägen über die eben auf der Bühne agierenden Schauspieler her. Das Stück wurde unterbrochen, das Publikum verließ empört das Haus und der Exzeß hörte erst auf, als der Graf Dönhoff die Ehegatten durch die Wache hatte arretieren und die Nacht über einsperren lassen. Die königliche Gnade aber blieb dem starken Mann trotz dieses Vorkommnisses erhalten. Nur die — Königliche Kartenkammer hatte an der künstlerischen Wirksamkeit Eckenbergs etwas auszusetzen, weil die Leute durch den Besuch des Theaters vom Kartenspiel abgehalten wurden und der Bedarf an Spielkarten daher abnahm! Die Kartenkammer beklagte sich darüber allen Ernstes bei Sr. Majestät und wurde abschlägig beschieden. Eckenberg aber benutzte die Sache sofort zu seinen Gunsten, indem er an den König schrieb: „Da es ihm unendlich schmerzlich sei, daß er durch seine Komödien die königliche Kartenkammer molestiere, so bäte er um die Erlaubnis, Assembleen einrichten zu dürfen, bei denen Karten gespielt und eine honnette Unterhaltung geführt werden könne, wie dies bisher bei den Assembleen in den adeligen Häusern gehalten worden sei." Dieser Vorschlag erhielt wirklich die Genehmigung des Königs. Vierundzwanzig Mitglieder des Berliner Adels, die bis dahin Assembleen in ihren Häusern abgehalten hatten, wurden angewiesen, diese nunmehr einzustellen und die Veranstaltungen des starken Mannes zu besuchen. Jeder mußte 30 Taler an Eckenberg zahlen und konnte „davor den ganzen Winter frei hingehen und dabei Kaffee, Tee, Chokolade und Limonade umsonst haben", die anderen Besucher aber sollten „vor das Entree 8 Groschen, Kaffee, Tee, Chokolade und Limonade apart, und die, so spielen, 16 Groschen Kartengeld bezahlen, die Capitains und Subalternen aber von allem diesem befreit sein." Diese Assembleen kamen sehr in Flor, der König besuchte sie des öftern in Begleitung der Prinzessinnen, und Eckenberg war ein höchst wichtiger Mann geworden. Er tat auch sein möglichstes, durch kleine Aufführungen, Musik, Jonglerien und Eskamotagen den Zusammenkünften erhöhten Reiz und Abwechslung zu geben.

(Vgl. A. E. Brachvogel, Das alte Berliner Theaterwesen bis zur Blüte des deutschen Dramas. 1877.)

23) Johann Friedrich Schönemann (1704—1782) gehörte mit seiner Gattin 9 Jahre lang der Neuberschen Gesellschaft an und gründete, als die Neuberin sich mit Gottsched überworfen hatte und mit einem Rest ihrer Leute nach Rußland entwichen war, eine eigene Truppe, die er von 1740—1757 leitete. Zu den Mitgliedern dieser Truppe gehörten Sophie Schröder, die Mutter des großen Schröder, Konrad Ernst Ackermann, der später selber Prinzipal einer berühmten Theatergesellschaft wurde, und Konrad Ekhof, der „Vater der deutschen Schauspielkunst". Schönemann dirigierte seine Bühne von Anfang an im Geiste der Neuberin und Gottscheds. Er proklamierte stets nur das regelmäßige Schauspiel als Programm, scheute sich aber auch nicht, wo das Publikum der neuen Strömung nicht folgen wollte, auf die ältere Praxis zurückzugreifen. In seiner Blütezeit vermied er die Aufführung von Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden. Er bevorzugte das gute Charakterlustspiel sowie die Zwittergattung des empfindsamen oder rührenden Lustspiels, an welches sich dann das noch immer blühende Schäferspiel eng anschloß. Es war ein vornehmes, feines, wenn auch etwas kraftloses Repertoire. Das Zierliche, das Rührendempfindsame, dann auch das Charakterisierende fand bei Schönemann — in der besten Zeit seiner Prinzipalschaft — eine vorzügliche Pflege. Das Extemporieren hörte auf, der Harlekin durfte nur noch in individueller Maske erscheinen, das Ballet war zurückgedrängt, alle Unflätereien als häßlich verdammt und verachtet. Daß er die Tragik sehr nebensächlich behandelte, lag weniger an der Unfähigkeit seiner Truppe, Tragisches darzustellen, als an seiner eigenen Vorsicht, die es stets vermied, das Publikum zu langweilen oder vor den Kopf zu stoßen. Auch der damalige Zustand der Literatur macht die Bevorzugung des Lustspiels zu Ungunsten der Tragödie begreiflich. In das Lustspiel hatten der große dänische Dichter Holberg, das Charakterlustspiel und die „weinerliche" Komödie neuen Fluß und frische Bewegung gebracht, während das Trauerspiel noch auf dem alten französischen Kothurn stolzierte. Vor dem Erscheinen von Lessings „Miß Sara Sampson" konnte kein Schauspieler im Trauerspiel sich frei regen. Fünf Jahre (1751—56) stand Schönemanns Truppe im Dienst des Herzogs Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin, und in dieser Zeit leitete hier Ekhof seine an anderer Stelle ausführlich geschilderte Schauspieler-Akademie. Überhaupt hat der Glücksumstand, daß ein pädagogisches Genie wie Ekhof sich unter Schönemanns Leuten befand, ungemein viel zu der theatergeschichtlichen Bedeutung der Truppe beigetragen. Denn Schönemann selber war, im Gegensatz zu der energischen Neuberin, eine etwas lässige Natur, die sich in die Dinge schickte und nur für das Nächste sorgte.

Überdies entfernte ihn eine seltsame Pferdehandel- und Reitliebhaberei immer mehr von seinem Beruf und so kam es, daß nach dem Ausscheiden Ekhofs auch die ganze Truppe sich auflöste. Schönemann, der seine letzte Habe im Pferdehandel einbüßte, wurde Rüstmeister eines mecklenburgischen Prinzen und ist schließlich als Trunkenbold im Elend gestorben. — Einen interessanten Einblick in die finanziellen Verhältnisse einer deutschen Wandertruppe im 18. Jahrhundert gibt uns Schönemanns Ausgabe-Etat bei Eröffnung seines Theaters. Die Summe der wöchentlichen Gagen für das ganze Personal betrug 16 Thlr. 8 Groschen. Die höchste Gage betrug 2 Thlr., die niedrigste 1 Thlr. 8 Gr. Ebensoviel erhielten die Schneidergehilfen, deren vier beschäftigt waren. Ekhof bekam 1 Thlr. 16 Gr., also wenig mehr als 5 Gr. pro Tag, während als Tagelohn für den Zettelträger und einen Zimmermann 6 Gr. notiert sind. Auch steht diese Einnahme in einem argen Mißverhältnis zu den Preisen der notwendigsten Bedürfnisse; z. B. findet sich von Schönemann der Posten notiert: „Vor mich ein paar Schuh 1 Thlr. 4 Gr." Wenn also Ekhof dergleichen kaufen mußte, so blieben ihm gerade 12 Gr. von seiner Wochengage übrig. Schönemanns wöchentliche Hausmiete betrug 2 Thlr., die Zettel kosteten für jede Vorstellung 20 Gr., die Beleuchtung des ganzen Theaters wurde mit 1 Thlr. für Talglichter bestritten, die „Musike vor einen Tag" kostete 1 Thlr. 8 Gr. — Mit diesem Ausgabe-Etat konnte vor 150 Jahren ein Theater eröffnet werden!

(Vgl. Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. 1895.)

24) Franz Schuch (1717—1764), ein berühmter Harlekin und Prinzipal, soll in seiner Jugend Mönch gewesen, dann flüchtig geworden und zur Bühne gegangen sein. 1741 errichtete er eine eigene Gesellschaft, die anfangs nur Haupt- und Staatsaktionen, Harlekinaden und Ballette aufführte. Seit 1748 gab er, dem Beispiel Schönemanns folgend, auch regelmäßige Stücke. Um 1756 galt seine Gesellschaft als eine der besten in Deutschland, und ihre burlesken Improvisationen wurden sogar von Lessing gerühmt. Alles, was man zu Gunsten des Stegreifspiels zu sagen weiß — lebhafte Spannung, natürlicher, unmittelbarer Ausdruck, ungezwungene und lebendige Sprache, eine Hetzjagd von spaßhaften Einfällen, eine wahrhafte komische Begeisterung — soll an glücklichen Abenden diesen Spielen einen großen Reiz verliehen haben. Nach dem Tode Schuchs übernahm sein Sohn (geb. um 1741), der ebenfalls den Vornamen Franz hatte, die Leitung der Truppe und schaffte 1766 den Harlekin — den letzten, der in Norddeutschland noch existierte — endgiltig ab. Franz Schuch der Jüngere starb bereits 1771.

(Vgl. Joh. Christ. Brandes, Meine Lebensgeschichte. 1799.)

25) Gottfried Heinrich Koch (1703—1775) wurde 1728, während er in Leipzig studierte, von der Neuberin für die Bühne gewonnen und gründete, nachdem er sich bei der Neuberschen, Schröderschen und Schönemannschen Truppe den Ruf eines ausgezeichneten komischen Alten erworben hatte, 1750 seine eigne Gesellschaft. Die Hauptorte seines Wirkens waren Leipzig und Berlin. Koch hat der Entwicklung des deutschen Bühnenwesens namentlich dadurch wertvolle Dienste geleistet, daß er das ebenso nachteilige wie anstößige Wandern nach Möglichkeit einzuschränken suchte. Er lieferte mit seiner Truppe den Beweis, daß man auch ohne unaufhörliche Kreuz- und Querzüge eine Bühne unterhalten könne. Freilich mußte er dafür, um das Publikum längere Zeit an sich zu fesseln, dem Amüsementsbedürfnis der großen Masse mannigfache Konzessionen machen. So ließ er mit der erfolgreichen Aufführung des englischen Singspiels „Der Teufel ist los!" — die Schönemann bereits vorher ohne Glück versucht hatte — im Jahre 1752 die Operette auf der deutschen Bühne wiedererstehen — ein verhängnisvoller Schritt, dessen damals nur von Gottsched vorausgesehene Folgen die Entwicklung unserer Schauspielkunst außerordentlich schädigen sollten. Die Prinzipalschaft Kochs ist ferner deshalb bemerkenswert, weil sich an sie die Entstehung der Theaterkritik in Deutschland knüpft. Im Jahre 1755 erschienen nämlich in Leipzig „Schildereien der Kochschen Bühne", darauf „Gegenschilderungen" und „Vernünftige Gedanken über den Zustand der Kochschen Bühne". Damit hatte die selbständige Bühnenkritik und zugleich die kritische Polemik bei uns ihren Anfang genommen. Bisher war die Schauspielkunst zwar auch gelegentlich in literarischen Zeitschriften neben andern künstlerischen und wissenschaftlichen Dingen behandelt worden, aber das große Publikum hatte von diesen, nur für die Fachleute bestimmten Erörterungen keine Notiz genommen. Daß sich die Theaterkritik übrigens bei denen, die sie anging, anfangs keiner sonderlichen Beliebtheit erfreute, zeigen die Herzensergüsse des Wiener Kritikers v. Sonnenfels, der sich in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" (1768) also beklagt: „Die Kunstrichter! die Kunstrichter! die haben in Deutschland sich nie ernsthaft an die Schaubühne, wenigstens nicht an eine Lokalbühne, gewagt — nicht wagen dürfen; so unumschränkt, so tyrannisch sonst die Kritik über andere Geburten des Witzes ihre Herrschaft ausgeübt hat. Und die Kritik — vergebens hofft ohne sie sowohl der dramatische Schriftsteller als der Schauspieler untadelhaft zu werden .... Aber der deutsche Theaterdichter dankt für die wohlmeinende Anmerkung gemeiniglich mit einem Strome Schimpfwörter; der Schauspieler haucht seine Galle oft erst bei der Kanne, und dann stößt er auf der Bühne Grobheiten aus. Die Zuschauer aber klatschen in die Hände, wie über einen feinen Einfall, und der treuherzige Kunstrichter ist froh, wenn er,

in seinen Mantel gehüllt, dem mutwilligen Pöbel unvermerkt entschleichen kann!“

26) Konrad Ernst Ackermann (1712—1771) hatte in seiner Jugend unter dem russischen Feldmarschall Münnich im Türkenkriege gekämpft und betrat 1740 bei der Schönemannschen Gesellschaft das Theater. Er gründete ein eigene Truppe, mit der er in Rußland ein kleines Vermögen erwarb, das er beim Bau eines Theaters in Königsberg (1755) wieder verlor. Nach fast zehnjährigen Wanderungen ließ er sich 1764 in Hamburg nieder und erbaute dort ein Theater, das er 1767 an eine Gesellschaft von Hamburger Bürgern abtrat. Es war dies das „Deutsche Nationaltheater,“ an dem Lessing als Dramaturg wirkte. Nach dem Scheitern des Hamburger Unternehmens ging er 1769 mit der Truppe des Nationaltheaters, die jetzt den Namen „Niedersächsische Komödiantengesellschaft“ führte, wieder auf Reisen, verlor aber bald die besten Mitglieder seines Ensembles. Er ist in Hamburg gestorben. — Ackermann war - nach Eduard Devrient — von wohlgebildeter, imponierender Gestalt, seltener Körperstärke und Gewandtheit, mit einer tönenden Stimme begabt. Er war ein guter Fechter und Reiter, ein Schlittschuhläufer, der von Danzig bis Königsberg die Eisbahn in einem Zuge durchmaß. Ein geschickter Tänzer, der noch bei vorgerückten Jahren und ziemlicher Korpulenz, die gewagten Ballettsprünge jener Zeit: durch den Spiegel oder durchs Fenster usw. nicht scheute. Als Schauspieler stand er in komischen Rollen weit höher als in tragischen; Schröder nannte ihn den „einzigen komischen Schauspieler, den ich für vollendet erkannte;“ Molieresche und Holbergsche Charaktere gelangen ihm besonders gut. Ackermanns gesunder Realismus, der die beiden berühmtesten Mitglieder seiner Gesellschaft, Schröder (sein Stiefsohn) und Ekhof, außerordentlich beeinflußt hat, legte das eigentliche Fundament zu der natürlichen Spielweise der später sogenannten Hamburger Schule. — Seine Gattin Sophie (1714—1792), deren erster Ehe mit einem Berliner Organisten der berühmte Friedrich Ludwig Schröder entstammte, bewährte sich als treffliche Schauspielerin und vor allem als verständige Direktrice und Lehrmeisterin jüngerer schauspielerischer Talente. Ihre Töchter aus der Ehe mit Ackermann waren ebenfalls als Darstellerinnen geschätzt, und zwar glänzte die ältere Dorothea in sentimentalen, die früh verstorbene, sehr begabte jüngere Charlotte in munteren Rollen.

27) Einige Urteile von Zeitgenossen Ekhofs mögen beweisen, in welchem Ansehen der Vater der deutschen Schauspielkunst schon bei seinen Lebzeiten gestanden hat. Lessing sagt in der Hamburgischen Dramaturgie: „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten immer noch für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen

von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält." Schröder sagte von ihm: „Ekhof, der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt! Wer ihn verstand, vergaß alle körperlichen Mängel über seine unerreichbare Deklamation und jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens mußte von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden." Meyer, der Biograph Schröders, erzählt: „Ich erinnere mich eines unschätzbaren Abends, an dem es Schröder gefiel, mir alle Manieren berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen, die ich gekannt und nicht gekannt, in täuschender Nachahmung vorüberzuführen. Außer mir rief ich: O, um alles in der Welt willen, eine Zeile, eine einzige von Ekhof! Lächelnd legte der weisere Freund seine Hand auf die meinige: Geben Sie mir erst sein Organ!" Kotzebue schreibt: „Oft wenn ich Ekhof des Vormittags um 10 Uhr zu Weimar in einem schlechten Rocke, einer ungekämmten Perücke und mit einem gebückten, höchst anspruchslosen Gange nach den Proben wandern sah, bewunderte ich im stillen den unbegreiflichen Mann, der Abends, wenn er als König oder Minister auf die Bühne trat, zum Herrscher geboren schien. Dort waren seine lebendigen Darstellungen für mich eine Schule der Weisheit" usw. Johann Jakob Engel sagte nach der Vorstellung der „Emilia Galotti" zu Nicolai: „Um Emilia ganz zu fassen, muß man Ekhof den Odoardo spielen sehen, das ist ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern sind mir geschwollen!" Als Ekhof zu ihm trat, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten und beide Hände erhebend rief er: „Das Männchen da ist nimmermehr Odoardo! Der war acht Zoll größer, stark und stämmig!"

28) Das Hervorrufen der Schauspieler ist eine aus Italien stammende Sitte und wurde in Deutschland zuerst an dem Ballettmeister Noverre in Wien ausgeübt. Der erste deutsche Schauspieler, dem diese Ehre zuteil wurde, war der Tyrannendarsteller Bergopzoomer, als er 1774 in Wien debütierte. In Berlin zeichnete man dann, wie erwähnt, zuerst Brockmann auf diese Weise aus, als er zum zwölften Mal als Hamlet auftrat. — Zu der Sitte, den Künstlerinnen Bouquets zuzuwerfen, hat die berühmte Sängerin Wilhelmine Schröder Devrient Veranlassung gegeben. Es geschah zuerst in Paris 1829, wo die Schröder als Fidelio Begeisterung erregte und die Herren und Damen plötzlich aus den Logen ihre Bouquets auf die Bühne warfen. — Der erste dramatische Dichter, der auf die Bühne gerufen wurde und erschien, war Voltaire, bei

einer Aufführung seiner „Merope“ im Jahre 1743. Lessing sagt darüber: „Ich weiß nicht, welches von beiden mich mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugier des Publikums oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andre Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten .... Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmeltiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?), so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben.“

29) Friedrich Ludwig Schröder war in Schwerin geboren, durchwanderte mit seiner Mutter und seinem Stiefvater, dem Theaterprinzipal Konrad Ernst Ackermann, als Kind Kurland, Preußen und Polen. Er besuchte dann das Friedrichskollegium in Königsberg und wurde hier von seinen Eltern, die 1756 vor den Russen flüchteten, in hilfloser Lage zurückgelassen. Nach drei Jahren traf er mit seiner Familie in der Schweiz wieder zusammen und wurde von seinem Stiefvater zum Schauspieler und Tänzer ausgebildet. Als Mitglied der Ackermannschen Truppe zeichnete er sich zuerst im Lustspiel und im Ballet aus, ging aber dann zum tragischen Fach über und galt hier bald als der erste Künstler seiner Zeit. Im Jahre 1771 übernahm er nach dem Tode seines Stiefvaters mit seiner Mutter gemeinschaftlich die Leitung des Ackermannschen Theaters in Hamburg. 1773 heiratete er die Schauspielerin Anna Christine Hart, mit der er 1780 eine Kunstreise durch Deutschland machte. 1781 ging er auf vier Jahre an das Wiener Burgtheater, dann leitete er wiederum das Hamburger Theater bis 1798, wo er sich auf sein Landgut bei Pinneberg zurückzog. 1811 übernahm er dann zum dritten mal die Verwaltung der Hamburger Bühne. 1816 ist er gestorben. — Aus der wilden Jugendzeit Schröders haben sich folgende Anekdoten erhalten. Als er siebzehn Jahre alt war, drang er einst zur Nachtzeit in das finstre Schlafgemach seines Stiefvaters, um dessen Kasse zu berauben; er brauchte das Geld zur Begleichung von Spielschulden. Als Ackermann erwacht und ihn anruft, bleibt er eine volle Stunde regungslos stehen, bis der Vater wieder eingeschlafen ist, und voll-

führt dann den Raub. Am andern Tage erbricht er dann auch die Schatulle der Mutter. Des Diebstahls überführt, behauptet er, er sei berechtigt, sich gewaltsam zu nehmen, was er für seine Leistungen zu verdienen meine, und er entflieht aus dem Arrest mit Lebensgefahr über die Dächer der Nachbarhäuser. In Braunschweig wurde er von dem Herzog ins Stockhaus und in Ketten geworfen, weil er gegen seinen Stiefvater den Degen gezogen hatte. Wenn man ihm vorwarf, daß er allein am Groteskanz Gefallen fände und die Schauspielrollen vernachlässige, so pflegte er zu antworten: „Wenn ich einmal ein Bein brechen sollte und zum Tänzer nicht mehr tauge, dann werde ich mich zum Schauspieler herablassen." Die Bedientenrollen in französischen Lustspielen, die er bald vorzüglich spielte, memorierte er fast garnicht; er erklärte: ein hochbegabter Künstler setze sich durch wörtliches Memorieren herab; er wisse bessere Worte zu sagen als der Autor. Nach dem Tode seines Stiefvaters, als er die Leitung der Truppe übernehmen mußte, machte ihn dann das Gefühl der Verantwortung in kurzer Zeit zu einem besonnenen Mann.

(Vgl. F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. 2. Aufl. 1822. B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. 1890—94.)

30) Als 1774 in Weimar das Schloß und das Theater niedergebrannt waren, kam der Direktor Abel Seyler, der bis dahin in Weimar gespielt hatte, mit seiner Truppe nach Gotha. Der Herzog Ernst II. fand solches Vergnügen an dem Theater, daß er eine stehende Hofbühne zu errichten beschloß. Ein Teil des Seylerschen Ensembles wurde zu herzoglichen Hofschauspielern ernannt und die neue Bühne 1775 eröffnet. Ekhof leitete als technischer Direktor das Theater mit musterhaftem Eifer und strenger Gewissenhaftigkeit. Eine gleich anfangs durch ihn begründete Theater-Pensionsanstalt trat ins Leben; das Repertoire war vornehm und gediegen. Wie dem Schauspiel unter Ekhofs, so wurde dem Singspiel unter des Kapellmeisters Schweizer Leitung die aufmerksamste Pflege zu teil. Die administrative Leitung der Bühne lag in den Händen des theatererfahrenen und gewandten Bibliothekars Reichard. Fördernd für die junge Anstalt war auch die Mitwirkung des Dichters F. W. Gotter, der sich als Übersetzer und Verfasser zahlreicher Sing-, Trauer-, Lust- und Festspiele betätigte. Ekhof verstand es besonders, das Ensemble durch Engagements talentvoller Anfänger zu heben: Iffland, Beil und Beck betraten in Gotha zum ersten Mal die Bühne. Eine Spezialität des Gothaer Repertoires war das Melodrama (auch Monodrama genannt, wenn es von einer, Duodrama, wenn es von zwei Personen dargestellt wurde), eine in Frankreich von Jean Jacques Rousseau eingeführte Schauspielgattung, bei der die Deklamation von Instrumentalmusik begleitet wurde. Das erste deutsche Melodrama „Ariadne", von dem Schauspieler und Dichter Brandes verfaßt, mit

Musik von dem Kapellmeister Benda, ging 1775 auf dem Gothaischen Theater in Szene. Diese Aufführung war auch in Hinsicht auf die Kostüme epochemachend, indem die Darstellerin der Ariadne, Frau Charlotte Brandes, die Gattin des Autors, nicht, wie es bis dahin üblich gewesen, in modischen Gewändern, sondern in altgriechischer Kleidung und altgriechischem Kopfputz auftrat. — Welche Auffassung man damals in Gotha von der Verwendung des Militärs in Friedenszeiten hatte, zeigt die Sitte, daß Offiziere vom herzoglichen Leibregiment ins Theater kommandiert wurden, um durchreisenden Fremden die Komödienzettel zu überreichen und die Plätze anzuweisen.

(Vgl. Richard Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779. 1894.)

31) August Wilhelm Iffland (1759—1814). Er wurde als Sohn eines wohlhabenden Beamten in Hannover geboren und sollte Theologie studieren. Der Besuch der Vorstellungen der Ackermannschen Gesellschaft bestimmte ihn indessen, sich dem Theater zu widmen. Er ging heimlich nach Gotha, wo er unter Ekhofs Leitung seine Lehrzeit am Hoftheater durchmachte. 1779 wurde er Mitglied des Mannheimer Theaters. Sein Ruf als Schauspieler stieg hier von Jahr zu Jahr und wurde durch zahlreiche Gastspielreisen über einen großen Teil Deutschlands verbreitet. 1796 kam er nach Berlin, wo er Direktor des Nationaltheaters (seit 1811 „Generaldirektor der Königlichen Schauspiele") wurde, welche Stellung er bis zu seinem Tode inne hatte. Er war, ebenso wie Schröder, Verfasser zahlreicher Theaterstücke, die neben den Kotzebueschen u. a. lange Zeit das Repertoire der deutschen Bühnen beherrschten.

32) Über das jugendlich geniale Zusammenleben Ifflands, Beils und Becks in Gotha erzählt Iffland: „Beil, Beck und ich, uns nahe an Jahren, Heiterkeit und Wärme für die Kunst — wir lebten stets zusammen. Wir waren einer dem andern strenge Richter und spotteten oft über uns selbst, bei Linkheiten, mißlungenem oder schiefem Ausdruck, ohne alle Schonung, erzürnten uns — und fielen bei der ersten kräftigen Wahrheit des Ausdrucks, den einer am andern wahrnahm, mit Rührung einander in die Arme. Wir kannten die Welt wenig, ihre Verhältnisse und Schranken nagten und ängstigten uns nicht. Rede und Frage, Streit und Resultat, Zweifel und Gewißheit über Kunst und Künstler — Genuß an diesem allen, Genuß der Dichtung, Leben und Weben in Kunst und Phantasie, in Natur, Freundschaft und Freude — das war unser liebliches Tagewerk. Manchmal standen wir nachts auf, um über Kunstgegenstände zu reden. Wir stritten, ohne streiten zu wollen. Die Nachbaren glaubten uns in unversöhnlichem Hader, und wir feierten mit lauter Stimme ein gefundenes Resultat. So wandelten wir denn zu Zeiten ohne Zweck, fast ohne Wissen, vor Tage noch in der Lebhaftigkeit der Unterredung vor das

Tor hinaus. Wir kümmerten uns nicht um die Menschen, die uns begegneten, fragten nicht nach den Namen der Dörfer, die wir durchzogen, nicht nach dem Wetter, das uns sengte, durchnäßte und wieder trocknete, bis wir an einen Berg kamen, oder in einen Wald. Dann hauseten wir in seinem Schatten, badeten in seinen Teichen, holten unser kärgliches Mittagsmahl aus der nächsten Hütte oder gruben es aus frischem Boden und lernten es in der Asche braten. Die Nacht kam heran, der Mond leuchtete uns heim. Fröhlich und lebendig waren wir ausgezogen, fröhlich und lebendig kehrten wir heim. Die Menschen begriffen uns nicht; aber wir waren sehr glücklich. Wir waren die glücklichsten Menschen im ganzen Herzogtum. Selbst die kleinen und großen Verlegenheiten an barer Münze und Geldeswert, welche, eben wie im akademischen Leben, jene Zeit so merklich auszeichnen, waren uns selten ein Gegenstand der Sorge, nie ein Gegenstand des Kummers, oft ein Fest der mutwilligsten Laune, des lauten Gelächters. Der entschiedene Mangel aller drei Kassen war ein Festtag. Dann wurden die Trümmer gesammelt, nicht reichere Gäste mit noch geringeren Trümmern geladen. Ein Junge trug den Korb mit der Hoffnung des Mittages voraus, die jubelnde Gesellschaft zog am frühen Morgen in das Siebeleber Holz und lagerte sich in seinem Schatten."

(Vgl. Iffland, Meine theatralische Laufbahn. Erster Band der dramatischen Werke. 1798.)

83) Aus der ganzen Umgegend waren — wie ein zeitgenössischer Bericht erzählt — die Leute zu Roß und zu Wagen herbeigeströmt, um das berüchtigte Stück aufführen zu sehen, von dessen ungeheuerlicher Sprache und schrecklichem Inhalt man durch die Lektüre bereits Kenntnis genommen hatte. Von 5 bis 10 Uhr dauerte die Vorstellung. Derjenige Teil des Publikums, dem keine reservierten Plätze — damals nur die Logen — zugefallen waren, hatte sich bereits mittags um eins im Zuschauerraum des kleinen Theaters versammelt. Der Eindruck war gewaltig. Vier der besten Schauspieler, die Deutschland damals hatte, wirkten mit: Böck als Karl Moor, Beil als Schweitzer, Beck als Kosinsky und vor allem Iffland als Franz. Das Spiel des letztgenannten versetzte das Publikum in eine vollständige Raserei. „Zermalmend für den Zuschauer" — sagt der erwähnte Berichterstatter — „war besonders die Szene, in welcher er seinen Traum von dem jüngsten Gericht erzählte, mit aller Seelenangst die Worte ausrief: Richtet einer über den Sternen? Nein! Nein! und bei dem zitternd und nur halblaut gesprochenen, in sich gepreßten Worte: Ja! Ja! — die Lampe in der Hand, welche sein geisterbleiches Gesicht erleuchtete — zusammensank. Damals war Iffland sechsundzwanzig Jahre alt, von Körper sehr schmächtig, im Gesicht etwas blaß und mager. Dieser Jugend ungeachtet war sein Spiel auch in den kleinsten

Schattierungen so durchgeführt, daß es ein nicht zu vertilgendes Bild in jedem Auge, das ihn sah, zurückließ."

34) Vom 7. Mai 1791 bis zum Schluß seiner Tätigkeit am Weimarer Hoftheater führte Goethe genau 600 Stücke auf, mit denen er 4136 Spieltage ausfüllte. Jedes Stück wurde — an einzelnen Abenden gab man mehrere — durchschnittlich acht mal aufgeführt. Die höchste Zahl der Wiederholungen erzielten: „Die Zauberflöte" (82), „Don Juan" (68), „Die Entführung aus dem Serail" (49), „Don Carlos" (47), „Die Hagestolzen" (40), „Die Schachmaschine" (36), „Die Jäger" (35). Von den sogenannten klassischen Dramen gehörte zu den meistgespielten also nur „Don Carlos". Nach der Gattung der Stücke waren vertreten: das Lustspiel mit 249, das Schauspiel mit 123, die Oper mit 104, das Trauerspiel mit 77, das Singspiel mit 31 und die Posse mit 17 Stücken. Unter den Theaterdichtern erschienen Kotzebue mit 87, Iffland mit 31 Stücken, dagegen Goethe nur mit 19, Schiller mit 18, Shakespeare mit 8 und Lessing mit 4 Dramen. Die 18 Schillerschen Werke wurden 367 mal, die 19 Goetheschen nur 238 mal aufgeführt. Im letzten Jahre der Goetheschen Theaterleitung (1817) wurde in Weimar nicht ein einziges klassisches Stück mehr gespielt; Kotzebue, der an den 41 Abenden 18 mal gegeben wurde, beherrschte vollständig das Repertoire. Daß das Weimarische Theater unter Goethes Leitung keineswegs an der Spitze marschierte, sondern in seinem Spielplan hinter den größeren deutschen Theaterstädten erheblich zurückstand, beweist Goethes Gastspiel in Leipzig. Hier zogen vor allem Goethes und Schillers Werke, die in Weimar im Hintergrund des Repertoires standen, während der in dem Goetheschen Spielplan bevorzugte Iffland dem Leipziger Publikum nicht mehr zusagte. — Goethe hatte fast während der ganzen Zeit seiner Theaterleitung mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Weimar zählte damals kaum 6000 Einwohner und war arm, der Hof nicht glänzend situiert. Die Gesamtkosten der 26jährigen Goetheschen Theaterleitung betrugen ca. 450000 Taler, von denen der Hof nur ein Drittel durch seinen Zuschuß deckte. Goethe mußte daher durch regelmäßige auswärtige Ensemble-Gastspiele die Einnahmen zu vergrößern suchen; 40 Spieltage im Bad Lauchstädt brachten ihm ebensoviel ein, wie 100 in Weimar. Die Weimarische Truppe, die aus ganz Deutschland geworben war, bestand anfangs nur aus 16 Personen. Die Gagen wurden lange Zeit wöchentlich gezahlt und bewegten sich bei allen Schauspielern und Sängern anfangs zwischen 5 und 8 Talern. Die Reisediäten für einen „Akteur" betrugen nur $19^1/_2$ Groschen pro Tag. Die Komparserie bestand — zu Herders Ärger — lange Zeit aus Seminaristen. Autorhonorare belasteten den Etat nicht wesentlich. Die größte Summe — 150 Taler — wurde für Schillers „Tell"-Manuskript gezahlt. Die meisten Stücke

lagen gedruckt vor und brauchten nicht besonders „erworben" zu werden.

(Vgl. C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung. 1891.)

35) Einer der begabtesten Vertreter dieser Spielweise war, ohne direkt von Goethe beeinflußt zu sein, der berühmte Ferdinand Eßlair (1772—1840), der in Nürnberg (1801—1805), Mannheim (1807—1812), Karlsruhe (1812—1814), Stuttgart (1814—1816) und München (1820—1838) wirkte. Von ihm gibt Heinrich Anschütz folgendes charakteristische Bild: „.... Nur soviel weiß ich, daß mich der Lear kalt abstieß und als er bei den Worten: »Jeder Zoll ein König«, den Stab mit der Hand nach Zollen einteilte, bin ich erschrocken. Nicht viel besser ging es dem Publikum mit seinem Theseus. In der Antike schenkte er nämlich den Stellungen und Drapierungen eine besondere Aufmerksamkeit. Minutenlang beschäftigten sich seine Hände mit den Zipfeln der Toga oder des Palliums, um auf das Stichwort ein plastisches Bild zu präsentieren, das nicht selten der Wirkung entbehrte, weil man es von weitem unheimlich kommen sah. Als er auf diese Weise im Theseus die Vorbereitungen zu der Nachricht von Hippolyts Tode getroffen hatte und nun auf das Stichwort unter dem Ausruf: »Ew'ge Götter!« mit verhülltem Haupte auf die Bank fiel, riefen hundert boshafte Stimmen: »Ui!« In Eßlair war die Tragödie, und namentlich die Antike, noch völlig nach dem Zeitalter Racines und Corneilles vertreten."

(Vgl. Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. 1866.)

36) Josef Anton von Stranitzky (1676—1727), geboren zu Schweidnitz in Schlesien, studierte in Breslau und Leipzig, soll einen schlesischen Grafen auf einer Reise nach Italien begleitet haben und ging dann zur Bühne. 1706 erschien er in Wien und pachtete 1712 hier das Theater am Kärntnertor. Er verfertigte eine Anzahl Hanswurstkomödien, sowie zahlreiche Haupt- und Staatsaktionen und wirkte in Wien bis zu seinem Tode. — Stranitzky ist zwar nicht der erste gewesen, der die alte komische Volksfigur des Hanswurst wieder auf die Bühne brachte, aber wohl verlieh er ihr durch seine Darstellung neues Ansehen und größere Bedeutung und trug dazu bei, daß der Hanswurst den fremdländischen Harlekin von der deutschen Bühne immer mehr verdrängte. Stranitzkys Hanswurst hatte den Typus des salzburger Bauern; er erschien in einer dunklen Joppe, weiten, sich unten verengenden Pumphosen, einem runden, grünen, breitbebänderten Hute und der Pritsche im Ledergürtel; auf der Brust trug er ein grünledernes Herz mit den Buchstaben H. W. — Von welcher Art die zur Zeit Stranitzkys in Wien beliebten Theateraufführungen waren, zeigt der Bericht einer Gräfin Montague, die über ein im Jahre 1716

in Wien gesehenes Stück also schreibt: „Es sollte die Geschichte des Amphitryo vorstellen; es fing damit an, daß der verliebte Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken fiel, und endigte sich mit der Geburt des Herkules. Das allerlustigste war der Gebrauch, welchen Jupiter von seiner Verwandlung machte. Statt Alkmenen zuzufliehen, schickt er nach dem Schneider derselben, betrügt ihn um ein besetztes Kleid, sowie einen Bankier um einen Beutel mit Geld, und einen Juden um einen Diamantring. Das Stück war nicht nur mit unanständigen Ausdrücken, sondern auch mit solchen Grobheiten gespickt, die der britische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde. Überdies ließen die beiden Sosias ihre Hosen den Logen gegenüber recht treuherzig nieder, und die Leute darinnen nannten es ein Meisterstück."

37) Gottfried Prehauser (1699—1769) in Wien geboren, war Diener bei zwei Schauspielern, durch deren Vermittlung er mit Stranitzkys Truppe in Berührung kam. Er ging zur Bühne und begann 1716 eine längere Wanderfahrt als Komödiant. 1725 wurde er von Stranitzky nach Wien verschrieben, wo er bis an sein Lebensende als Komiker und Hanswurst wirkte. Über die Art, wie Stranitzky ihn beim Wiener Publikum einführte, existiert folgende Anekdote. Eines Abends nach Beendigung der Vorstellung trat Stranitzky vor und sprach zu dem Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend gemacht hat, eine Bitte gewähren?" Auf die zustimmende Antwort des Publikums ging Stranitzky in die Kulisse und brachte Prehauser hervor, den er mit den Worten präsentierte: „Nehmen Sie diesen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähiger, meinen Platz zu besetzen." Alles blieb still; man wollte den Liebling Stranitzky durch eine allzu schnelle Einwilligung nicht kränken und besaß auch zu dem noch wenig bekannten Prehauser nicht das rechte Vertrauen. Der Moment war kritisch. Da fiel Prehauser plötzlich auf die Knie nieder, streckte die Arme mit drolliger Gebärde gegen das Publikum aus und rief: „Meine Herren, ich bitte Sie um Gottes willen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und applaudierte, und Stranitzky konnte seinem Nachfolger jetzt feierlich die Pritsche einhändigen.

38) Friedrich Wilhelm Weiskern (1710—1768), in einer kleinen sächsischen Stadt geboren, debütierte, bereits 24 Jahre alt, bei einer Truppe in Wien, war erst als Liebhaber, dann im Fach der komischen Väter sehr beliebt. Er soll gegen 200 Entwürfe zu Stegreifkomödien ausgearbeitet haben. Er starb als Regisseur der Wiener Hofbühne. Sein Porträt befindet sich in der Galerie der Wiener Hofschauspieler.

39) Josef Felix von Kurz (1715—1784), in Wien geboren, betrat 1737 zum ersten Mal die Wiener Bühne. Er war lange Zeit

Direktor einer Wiener Theatergesellschaft, begab sich dann, als der Zulauf des Publikums in Wien nachließ, mit einer Truppe in die Reichslande, gründete 1774 in Warschau ein Theater, das er aber nach einigen Jahren aufgab. Er kehrte dann nach Wien zurück, wo er gestorben ist. Die beliebtesten seiner „Bernardoniaden" waren: „Bernardon im Tollhause", „Bernardon, der kalekutische Großmogul", „Bernardon, der dreißigjährige Abc-Schütz", „Der Feuerwedel der Venus", „Die elf kleinen Luftgeister", „Der Buben- und Weiberkrieg" u. s. w.

40) Sophie Schröder wurde als Tochter des Schauspielers Gottfried Bürger 1781 in Paderborn geboren und begann 1793 ihre theatralische Laufbahn in Petersburg. 1795 heiratete sie in Reval den Direktor Stollmers (eigentlich Smets) des dortigen deutschen Theaters, mit dem sie 1798 an das Wiener Hoftheater kam. Bereits nach einem Jahre ging sie nach Breslau, wo sie sich von ihrem Gatten trennte. Sie spielte hier naive jugendliche Rollen und wurde vorzugsweise in der Oper beschäftigt. In Hamburg, wo sie 1801—1813 engagiert war, entwickelte sie sich zur ersten Tragödin der deutschen Bühne. 1804 heiratete sie den Tenoristen Friedrich Schröder. 1813—1815 machte sie eine glänzende Kunstreise und spielte $1^1/_2$ Jahre in Prag. 1815—1829 war sie Mitglied des Wiener Burgtheaters. Sie heiratete hier, nachdem ihr zweiter Gatte gestorben war, 1825 den Schauspieler Kunst, von dem sie sich aber bald trennte. Die Jahre 1829—1831 verbrachte sie auf Gastspielreisen. 1831—1836 war sie Mitglied des Münchener Hoftheaters, 1836—1840 wiederum des Wiener Burgtheaters. 1840 wurde sie in Wien pensioniert, lebte seitdem meist in Augsburg und ist 1868 in München gestorben. Ihre Tochter war die berühmte dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860). — Die Glanzrollen der Sophie Schröder waren Phädra, Medea, Lady Macbeth, Merope, Sappho, Isabella („Braut von Messina"), Maria Stuart, Elisabeth („Maria Stuart"), Iphigenie, Elvira („Schuld"). — Die idealistische Form, die die Weimarische Schule den Schauspielern äußerlich beibringen wollte, war Sophie Schröder zur andern Natur geworden. Sie brachte es fertig, lebenswarme Menschendarstellung auf den tragischen Kothurn der idealistischen Schule zu stellen, die volkstümliche, sinnliche Kunst mit dem klassizistischen Drama zu vermählen. „Alle Vorzüge der bisherigen Periode", — sagt Eduard Devrient — „die sinnliche Lebenswärme, tiefe Innigkeit und überwältigende Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks verloren bei dieser merkwürdigen Frau durch die gemessenen Formen nicht das geringste von ihrer Frische und Unmittelbarkeit. Hinreißend im Sturm der Zärtlichkeit, erschütternd im Schmerz, wahrhaft Schrecken und Grauen erregend in Zorn, Haß und Verachtung, hatte sie gleichwohl in der Rezitation des Verses eine Würde, Anmut und Flüssigkeit er-

worben, die kein Zögling der Weimarischen Schule erreichte. Freilich war sie dabei von Sprachorganen und einer Stimme unterstützt, welche an Kraft und Weichheit, Umfang und Biegsamkeit alle Forderungen beschämte, aber ihr Gebärden- und Mienenspiel war nicht weniger mächtig, obschon die etwas vollen Formen ihrer untersetzten Gestalt dem Adel ihrer Haltung und Bewegungen nicht günstig waren und ihr Mienenspiel, wenngleich von dem gewaltigen Blicke des schönen Auges unterstützt, den etwas unedlen Ausdruck des breiten Mundes zu überwinden hatte."

(Vgl. P. Schmidt, Sophie Schröder im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen und Kinder. 1870.)

41) Heinrich Laube, 1806 in Sprottau geboren, studierte in Halle und Breslau Theologie, war einige Zeit Hauslehrer, siedelte 1832 nach Leipzig über, wo er sich ganz der schriftstellerischen Tätigkeit widmete. Wegen seiner Teilnahme an den burschenschaftlichen Bestrebungen wurde er 1834 verhaftet, aus Sachsen ausgewiesen und drei Vierteljahre in der Berliner Hausvoigtei eingesperrt. Nachdem er noch eine weitere einjährige Gefängnisstrafe wegen Beleidigung des russischen Kaisers verbüßt und längere Reisen in Frankreich und Algier unternommen hatte, kehrte er 1839 nach Leipzig zurück, wurde 1848 Mitglied der Deutschen Nationalversammlung und ging 1849 als artistischer Direktor des Burgtheaters nach Wien. 1867 gab er diese Stellung auf und führte 1869—1870 die Direktion des Leipziger Stadttheaters. 1872 veranlaßte er die Gründung des Wiener Stadttheaters, das er mit einer einjährigen Unterbrechung (1874) bis 1879 leitete. Er starb 1884 in Wien. — Laubes theatergeschichtliche Schriften — „Das Burgtheater." 1868; „Das Norddeutsche Theater." 1872; „Das Wiener Stadttheater." 1875 — sind für die Bühnengeschichte des 19. Jahrhunderts von hervorragendem Wert.

42) Karl Theophil Döbbelin (oder Döbelin), geboren 1727 in Königsberg i. Pr., studierte in Halle und Leipzig Jura, war eine zeitlang Soldat, ging zur Gesellschaft der Neuberin, 1752 zu Schuch, 1754 zu Ackermann und gründete 1756 eine eigene Gesellschaft, die er aber gleich wieder auflösen mußte. Nicht besser erging es ihm mit einer zweiten, 1757 versuchten Theatergründung. Er war nun bis 1766 wieder Mitglied der Ackermannschen, dann der Schuchschen Truppe und gründete 1767 eine dritte Gesellschaft, die er bis 1789 leitete und dann an den Berliner Hof abtrat. Diese Gesellschaft wurde die Grundlage des Berliner Hoftheaters. Döbbelin starb 1793 in Berlin.

(Vgl. für die Berliner Theatergeschichte: A. E. Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. 2 Bände. 1877 u. 78.)

43) Johann Friedrich Ferdinand Fleck, geboren 1757 in Breslau, studierte in Halle Theologie, ging dann zur Bühne und trat zuerst 1777 in Leipzig bei der Bondinischen Gesellschaft auf. Er

wirkte dann bei Ackermann und Schröder in Hamburg, ging 1783 zu Döbbelin nach Berlin und war später an dem neu gegründeten Berliner Nationaltheater (seit 1790 als Regisseur) angestellt. Er starb 1801 in Berlin. — Tieck gibt von ihm folgende Schilderung: „Fleck war schlank, nicht groß, aber vom schönsten Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Ähnlichkeit mit dem Apollo. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und so reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wut wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß, nach meiner Einsicht, viel von Flecks Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunderbaren Übergänge, diese Interjektionen, dies Anhalten, und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Überirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch das Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor. Wer damals seinen Othello sah, hat etwas Großes erlebt. Viele der Schillerschen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war, so groß er auch in vielem sein mochte, der Räuber Moor. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen; und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheuerliche Gefühl, das im Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch rast, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüter haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen traten in dieser Szene wörtlich ein." Eine unangenehme Kehrseite von Flecks Genialität war die Launenhaftigkeit in seinem Spiel. Wenn ihn irgend etwas aus der Stimmung brachte, so ließ er oft seine Rolle gänzlich fallen oder trieb übermütige Spielereien mit Ton und Gebärde. Die Berliner sagten, man wisse nie, wenn man ins Theater

gehe, ob man den großen oder den kleinen Fleck werde zu sehen bekommen. Welche Scherze sich die Schauspieler damals mit dem Publikum erlauben durften, zeigt folgende von Eduard Devrient erzählte Anekdote. Fleck hatte bei einer Darstellung des Karl Moor, übellaunig und verstimmt, weil seine erste Szene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spiels eine so beispiellose Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publikum zu murren begann. Als er dann gar bei einem Monolog den Finger in den Lauf seiner Stutzbüchse steckte und diese mit aller Nonchalance zu balanzieren begann, brach der Unwille der Zuschauer in lautes Zischen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und sah mit seinem Feuerblick über das Parterre hin. Alles verstummte, ein Augenzeuge sagte, der Atem sei ihm vor diesem Blick vergangen, der „Staub im Hause müsse gezittert" haben. Nun trat Fleck zurück, fuhr mit plötzlich verwandeltem Wesen in seiner Rolle fort und spielte mit einer solchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß das Publikum zu einer wahren Raserei des Beifalls getrieben wurde.

44) Bis in das 19. Jahrhundert hinein waren auf den deutschen Bühnen die jeweiligen Modetrachten und eventuell willkürliche Phantasiekostüme herrschend gewesen. Gottsched hatte zuerst die historische Treue der Gewänder verlangt. In seiner „Kritischen Dichtkunst" (1730) wies er mit Nachdruck darauf hin, daß die Personen auf der Schaubühne je nach ihren verschiedenen Charakteren „bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer Tracht" erscheinen müßten. „Es ist lächerlich", sagte er, „wenn die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite sich vorstellen, da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staatsperücken und Hüte mit Federn aufsetzet u. dergl." Auch daß die alten Deutschen, wie Herrmann, Siegmar 2c., auf der Bühne mit Perücken, weißen Handschuhen und kleinen französischen Galanteriedegen einhergingen, wurde von Gottsched gerügt. Als er aber von der Neuberin verlangte, sie solle bei den Tragödien der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer das historische Kostüm einführen, da widersetzte seine Genossin sich dieser Zumutung mit aller Energie. Erst vierzig Jahre nach den erfolglosen Bemühungen Gottscheds wurde in Berlin der erste bedeutsame Schritt zur Einführung des wirklich historischen Kostüms auf der Bühne getan. Es war 1774, bei der ersten Aufführung des „Götz von Berlichingen" am Kochschen Theater. Auf dem Theaterzettel stand neben der üblichen Empfehlung der Novität noch zu lesen: Die für das Stück neu angefertigten Kleider seien so hergestellt, „wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren". Die Wichtigkeit und Neuheit des historischen Kostüms wurde also ausdrücklich hervorgehoben. Den ersten Versuch mit der Einführung des antiken Kostüms durch die Schauspielerin Brandes haben wir oben

erwähnt. Diesem Beispiele folgten nach und nach auch einzelne männliche Darsteller, wie z. B. ein Porträt des Schauspielers Böck in Mannheim als rasender Orest beweist. Durch die Dramen Schillers, durch Goethes „Götz“ und „Egmont“ wurde das historische Kostüm für alle Bühnen zur Notwendigkeit, aber was die Theater tatsächlich boten, war von ethnographischer Korrektheit doch sehr weit entfernt. Einen vereinzelten Versuch machte Iffland 1796 bei einem Gastspiel in Weimar, wo nach seinen Angaben für eine Aufführung des „Egmont“ das Kostüm auf das genaueste „nach den Kleidungen der Niederländer in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ hergestellt worden war. Im großen und ganzen begnügte man sich damit, das Historische in allgemeinen Zügen anzudeuten, und man trug kein Bedenken, es nach dem herrschenden Modegeschmack bald so bald anders zu modifizieren. Als der eigentliche Begründer des historischen Kostüms auf der deutschen Bühne muß Graf Brühl angesehen werden, der am Berliner Schauspielhaus zuerst die historische Kostümierung nach dem damaligen Stande der Wissenschaften konsequent durchführte und dadurch eine allgemeine Reformbewegung veranlaßte. Diese Neuerung wurde keineswegs allenthalben als Fortschritt begrüßt. Kein geringerer als Tieck eiferte z. B. unermüdlich dagegen und verlangte, daß man wieder zu dem konventionellen Theaterkostüm vom Jahre 1790 zurückkehren solle. Um 1830 war das Prinzip der — freilich „stilisierten“ — Kostümtreue ziemlich allgemein anerkannt. Nur in der Behandlung der Dramen aus dem 18. Jahrhundert blieb man noch lange Zeit inkonsequent, indem man z. B. „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Kabale und Liebe“ teils im Kostüm des 19., teils in dem des 18. Jahrhunderts spielte, d. h. man ließ beide Trachten neben einander in derselben Aufführung erscheinen! Als die Kontraste der Moden gar zu auffallend geworden waren, fügte man sich der Abneigung der jüngeren Schauspieler gegen die „altmodischen“ Puderfrisuren und Reifröcke und führte das moderne Kostüm ein. Erst in neuerer Zeit ist auch bei diesen Rokokostücken das Prinzip der historischen Kostümtreue durchgeführt worden. Allmählich kamen übrigens Brühls Bestrebungen wieder in Vergessenheit und der Theaterschlendrian ignorierte die Fortschritte der Kostümkunde, bis die Meininger die historische Korrektheit der Bühnengewänder mit oft etwas pedantischer Strenge wieder einführten.

45) Ludwig Devrient wurde 1784 in Berlin als Sohn eines Seidenhändlers geboren, sollte Kaufmann werden, brannte aber seinem Lehrherrn durch und begab sich zu der Wandertruppe des Direktors Lange (eigentlich Bode). 1804 trat er unter dem Namen Herzfeld in Gera zum erstenmal auf und bereiste dann mit der Langeschen Gesellschaft die benachbarten Städte Naumburg, Zeitz, Rudolstadt usw. Sein erstes Engagement an einer stehenden Bühne hatte er 1805—1809

in Dessau unter der Direktion Bossan. Hier erregte er bereits als Charakterdarsteller Aufsehen. 1807 vermählte er sich mit der Schauspielerin Margarete Neefe, die bereits nach einem Jahre starb. Später war er noch zweimal verheiratet. Seit 1807 führte er als Schauspieler wieder seinen Familiennamen. Drückende Schulden nötigten ihn 1809 zur Flucht aus Dessau. Er ging nach Breslau, wo er bis 1815 engagiert war. Hier entfaltete er sich zur höchsten Höhe und wurde der gefeierte Liebling des Publikums. Er maß sich wiederholt in seinen Hauptrollen mit Iffland, der mehrmals als Gast nach Breslau kam. Das Publikum spendete beiden den gleichen Beifall, obwohl Iffland der seit langem berühmte Künstler, Devrient der Anfänger war. Iffland schien ihn zu fürchten; jedenfalls ließ er ihn nie, so lange er selbst noch spielte, zum Gastspiel nach Berlin kommen. In seinem letzten Lebensjahr aber trug er Sorge, daß Devrient an das königliche Schauspielhaus berufen wurde. Hier wirkte er von 1815 bis zu seinem Tode im Jahre 1832. — Über ihn sagt Eduard Devrient: „Sein Spiel war überaus effektvoll, von einem glühenden Kolorit. Jene Bescheidenheit der Natur, worin Schröders Schöpfungen sich auszeichneten, hatten seine Gestalten nicht. Sie waren im Gegenteil stark markiert, verrieten des Meisters gereizte und aufs äußerste gespannte Auffassungsweise und balanzierten oft auf der haarscharfen Grenze zur Übertreibung, die er allein mit sicherer Kraft inne zu halten vermochte. Aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er sah die Menschen so, wie er sie gab, keine Absicht, dadurch Effekt zu machen, kam in seinen Sinn. Er lebte seine Rollen, er spielte sie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren, deren er sich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen, oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, mißlang ihm auch total, in gewissen deklamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft, die künstlerische Technik war nur da im höchsten Maße in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte .... Seine Richtung ging mit ausschließlichem Zuge auf das Charakteristische; darin trieb er in seiner Weise die ausführlichsten Studien. Er trug die Rolle, mit der er beschäftigt war, beständig in der Tasche bei sich. Im Weinhause oder wo sonst, bei gewöhnlichem Gespräche sah man ihn bald verstummen und über sein Gesicht die Blitze innerer Bewegung hinfahren. Dann hielt es ihn nicht mehr, er fing an von dem „merkwürdigen Kerl" zu reden, mit dem er da beschäftigt sei, und nun zog er die Rolle hervor, las jedem, der dazu still hielt, daraus vor und demonstrierte den Charakter in seiner abgerissenen Weise — die nur seine alles erläuternden Mienen

und angedeuteten Gebärden verständlich machten — zu seinem eigenen größten Ergötzen. So wuchsen ihm seine Gebilde, von einer Demonstration zur andern, immer lebendiger auf. Anzug und Maske bereitete er sehr früh mit der größten Sorgfalt vor. Auf den Proben nahm er alle Verabredungen an Stellungen und Zuspiel peinlich genau und war bei der Vorstellung sehr abhängig von deren pünktlicher Befolgung. Auf Zufall und Eingebung des Moments rechnete er wenig und er war in peinlicher Verstimmung bei allen Rollen, deren er sich während seiner Studien und der Proben nicht hatte ganz bemächtigen können, deren Leben nicht vollständig vor seiner Einbildung stand, bevor die erste Vorstellung begann. Solche Rollen gehörten dann gewöhnlich zu seinen mißlungenen und trugen nicht wenig zu der Unbefriedigung und Verfinsterung des Gemütes bei, welche den Grundzug seines früh verbitterten Lebens abgaben. Unbefriedigung an allem, was das reine menschliche Dasein bot, Unbefriedigung an der Betäubung und Aufregung, die er in Ausschweifungen suchte, Unbefriedigung an seiner Kunsttätigkeit, deren Mängel er sehr scharf empfand. Den Vollgenuß seiner Schöpferkraft hat er kaum bis zur Mitte der zwanziger Jahre, und nur in seinen gelungensten Rollen, gehabt." Über Devrients Äußeres berichtet der Berliner Kritiker Ludwig Rellstab: „Seine scharfen, leicht beweglichen Züge, zumal die charakteristisch gebogene Nase, sein schwarzes, aber wahrhaft flammendes Auge, die Reihen blendend weißer Zähne; dieser Mund, der von dem ihm ganz eigenen Lächeln der Gutmütigkeit mit der leisesten Wendung in das furchtbarste Hohnlachen der Bosheit übergehen konnte; die scharfe Verbindung des Nasenbeins mit der Stirn, auf der er ein ganzes Gewitter düsterer Falten des Zorns und des Grimmes zu sammeln vermochte; die nicht große, aber gelenkige Gestalt, welche, bei aller Schwächlichkeit, durch das Feuer des Spiels (ähnlich wie Paganini) eine fast furchtbare Energie der Muskelkraft gewann — endlich zu allem diesen ein in allen Abstufungen bewegliches Sprachorgan, das bei der innersten Unterdrückung der Stimme in jenem grauenhaften Lispeln, wie bei den mit eherner Kraft angeschlagenen Tönen des Grimms, bis in die entferntesten Ecken des Hauses gleich verständlich blieb ... Es war eine geheimnisvolle Kunst Devrients, in der ich ihm niemals jemanden auch nur von ferne habe nahe kommen sehen, alle scheinbar unwillkürlichen Bewegungen des Körpers, bei denen man glauben sollte, daß jede Herrschaft des Geistes darüber aufhörte, mit unbegreiflicher Meisterschaft auszuführen, und jedesmal eine scharfe Charakteristik hineinzutragen .... Er sprach alle Dialekte vollkommen richtig, vor allem brillant den jüdischen Jargon." — An die Person Ludwig Devrients knüpft sich eine zahllose Fülle von Anekdoten. Sein Kneipenleben, namentlich die Sitzungen, die er mit dem phantastischen Poeten E. T. A. Hoffmann in der Weinstube von Lutter & Wegner

abhielt, gaben den Berliner Spießbürgern immer neuen Stoff zu staunender Bewunderung und zu moralischen Betrachtungen. Leider hat die ungeregelte Lebensweise und der sehr ausgiebige Genuß von geistigen Getränken den nicht sehr kräftigen Körper Devrients vorzeitig mürbe gemacht und zu dem frühen Tode des Künstlers wesentlich beigetragen.

(Vgl. Z. Funck, Aus dem Leben zweier Schauspieler: Ifflands und Devrients. 1838. Gute Schilderungen von Devrients eigenartigem Wesen finden sich in R. Springers Roman „Devrient und Hoffmann oder Schauspieler und Serapionsbrüder." 1873, und im zweiten Bande von Holteis Roman „Die Vagabunden".)

46) Die Hülsensche Intendanz wurde von Paul Schlenther folgendermaßen charakterisiert: „Selbst dem letzten Hintermann steht die Aussicht offen, durch Ausdauer und gute Führung allmählich ins erste Glied zu kommen, denn avanzieren gehört zu den leitenden Grundsätzen des militärischen Generalintendanten. Es wird von unten nach oben aufgerückt. Einschub ist nicht erwünscht.... Wie Herr von Hülsen selbst erzählt, hat er sein Amt einstmals mit „einer soldatischen Anrede" übernommen, durch sein „straff soldatisches Wesen" bei den Künstlern Anstoß erregt, die Proben „etwas soldatisch angefaßt" und allenthalben als „ein stramm ins Zeug gehender, den alten Schlendrian beseitigen wollender jüngerer Mann" Alte und Junge das Gruseln gelehrt.... Herr von Hülsen hat in seiner Jugend Theaterstücke verfaßt: „Lieutenant und Teufel", „Lieutenants Ziel", „Mohr, Rekrut und Jesuit". In die Literatur sind sie schwerlich gelangt, aber im Garderegiment wurden sie aufgeführt. Sie waren für Dilettanten bestimmt und von einem Dilettanten geschrieben. Trotzdem scheint ihnen dieser Dilettant seine Bestallung zum Bühnenchef zu verdanken, die Friedrich Wilhelm IV. lachend unterzeichnet haben soll".

(Vgl. Schlenther, Botho von Hülsen und seine Leute. 1883.)

47) Leider benutzte man die günstige Gelegenheit nicht dazu, auch gleich die Theaterzensur zu beseitigen. Schon 1848, wo man sonst die Forderung der freien Meinungsäußerung in Schrift und Rede und in allen möglichen Darstellungen in den Vordergrund stellte, schien man die dramatische Dichtung völlig vergessen zu haben. Mit der Zeitungs- und Bücherzensur räumten die Märztage formell auf, die Theaterzensur blieb bestehen. Zwar bestimmte der Artikel 27 der preußischen Verfassungs-Urkunde, daß jeder Preuße das Recht habe, durch Wort, Schrift, Druck und bildliche Darstellung seine Meinung frei zu äußern, aber die Polizei kehrte sich an diese Bestimmung eben so wenig, wie an die ausdrückliche Norm des Absatz 2, daß die Zensur nicht eingeführt werden dürfe. Man erklärte einfach, dieser Grundsatz habe nur für die Bücher- und Zeitungszensur, nicht aber für die Theaterzensur Geltung. Die Gewerbeordnung von 1869 trug, wie gesagt, nichts zur Beseitigung des verfassungswidrigen Unfugs bei,

so daß heute eine völlige Verworrenheit und Unhaltbarkeit der Rechtszustände in den diversen deutschen Vaterländern herrscht. Ein Teil besitzt überhaupt keine Theaterzensur, ein anderer übt sie aus, ohne dafür die geringsten Rechtsgrundlagen aufweisen zu können, ein dritter besitzt zwar Rechtsnormen darüber, hat die Zensur aber längst aufgegeben. Glücklicherweise erreicht die Zensurbehörde mit ihren Aufführungsverboten usw. fast regelmäßig das Gegenteil von dem, was sie bezweckt, und beweist so fast täglich ihre Unfähigkeit, die ihr gestellte Aufgabe zu erfüllen. Berühmte Berliner Theaterzensoren waren im letzten Jahrzehnt der Polizeirat Hoppe, der auch die Bühnenkünstler und -künstlerinnen durch Einführung von Dienstbüchern gewissermaßen unter das Gesinde zu rubrizieren versuchte und dadurch die Anregung zu den alljährlich stattfindenden lustigen Gesindebällen der Berliner Schauspieler gegeben hat, und sein Nachfolger Dumrath, ein früherer ostelbischer Landrat und konservativer Abgeordneter, der durch seine viel genannten Aufführungsverbote moderner dramatischer Meisterwerke, von denen kaum eins die Bestätigung der höheren Instanzen erhielt, immer wieder die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf die Elite unserer zeitgenössischen Bühnendichter lenkte.

48) Die Freie Bühne, ein im Jahre 1889 von Berliner Literaten und Kunstfreunden auf Anregung von Maximilian Harden und unter Führung von Otto Brahm, Paul Schlenther und den Brüdern Heinrich und Julius Hart gebildeter Verein, der sich die Aufgabe stellte, „eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb". Die Vorstellungen, die in einem gemieteten Theater stattfanden und bei denen nur berufsmäßige Schauspieler mitwirkten, waren ausschließlich den Vereinsmitgliedern zugänglich. Im Spielplan und in der Darstellung sollten „die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden". „Wir binden uns" — hieß es — „an keine ästhetische Theorie und schwören auf kein Programm, sondern heißen alles willkommen, was frei und groß und lebend ist; nur das Werk der erstarrten Form bleibe uns fern, das Produkt der Berechnung und der Konvention". Die von der Freien Bühne zur Aufführung gebrachten Dramen waren folgende. Im ersten Spieljahr (1889—90) an 9 Sonntagvormittagen im Lessingtheater: „Gespenster" von Ibsen; „Vor Sonnenaufgang" von Hauptmann; „Henriette Maréchal" von Edmond und Jules Goncourt; „Der Handschuh" von Björnson; „Die Macht der Finsternis" von Tolstoi; „Das vierte Gebot" von Anzengruber; „Die Familie Selicke" von Holz und Schlaf und „Auf dem Heimwege" von Alexander Kielland; „Von Gottes Gnaden" von Fitger; „Das Friedensfest" von Hauptmann. Im zweiten Spiel jahr (1890—91) an 6 Sonntagvormittagen im Residenztheater: „Der Vater" von Strindberg; „Angele" von Hartleben und „Ohne Liebe"

11*

von Marie von Ebner-Eschenbach; „Einsame Menschen" von Hauptmann; „Die Raben" von Henri Becque; „Doppelselbstmord" von Anzengruber; „Therese Raquin" von Zola. Für das dritte Spieljahr (1891—92) wurde der Verein auf teilweise neuer Grundlage rekonstruiert. Er verpflichtete sich seinen Mitgliedern gegenüber von jetzt ab nicht mehr zu einer bestimmten Anzahl von Aufführungen, da er mit Genugtuung konstatieren konnte, daß „die öffentlichen Theater dem modernen Realismus, soweit er von echten, dramatischen Talenten vertreten wird, zugänglicher geworden waren, als es vor Begründung der Freien Bühne der Fall war". — Nach dem Vorbild der Freien Bühne entstanden bald in Berlin und anderen Städten zahlreiche neue Vereine mit ähnlicher Organisation. Der wichtigste unter ihnen war die 1890 von Bruno Wille, Julius Hart und andern gegründete „Freie Volksbühne", deren Darbietungen in erster Linie auf das Berliner Arbeiterpublikum berechnet waren. Die Plätze zu den Vorstellungen wurden durch Lose bestimmt, die die Mitglieder aus Urnen zogen. Das stete Wachsen der Mitgliederzahl nötigte zur Bildung mehrerer Gruppen. 1892 fand eine Spaltung des Vereins statt und die ausgeschiedenen Mitglieder gründeten die „Neue Freie Volksbühne", die es ebenfalls im Laufe der Zeit zu einer bedeutenden Mitgliederzahl gebracht hat. — In München entstand 1894 als Freie Bühne der „Akademisch-Dramatische Verein", in Leipzig die von Walter Harlan, Carl Heine u. a. geleitete „Literarische Gesellschaft", die während der Jahre 1895—98 neues Leben in den versumpften Leipziger Theaterbetrieb brachte.

(Vgl. P. Schlenther, Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne. 1889.)

49) Das Münchener Hof- und Nationaltheater wurde infolge der Übersiedelung des Kurfürsten Karl Theodor von Mannheim nach München im Jahre 1778 gegründet. Der erste Intendant war ein Graf Josef Anton von Seeau. Von den Leitern der Münchener Hofbühne im 19. Jahrhundert sind zu nennen: Theodor von Küstner (1833—1842), dessen selbstsüchtige und eitle Servilität nur das eine Bestreben kannte, die Theaterverwaltung möglichst wohlfeil zu machen, damit sie den bevorzugten Geldverwendungen des Königs Ludwig für die bildenden Künste nicht im Wege wäre; Franz von Dingelstedt (1851—1857), der das Repertoire nach der klassischen Richtung hin umgestaltete, die Schauspielkunst aber in den alten, ausgefahrenen Gleisen ließ und durch effektvolle Veranstaltungen, wie die oben erwähnten „Mustervorstellungen" nach außen hin für sich und sein Wirken Reklame zu machen suchte; Karl von Perfall (1867—1893), neben dem der gegenwärtige Intendant Ernst von Possart die Direktion des Schauspiels (seit 1878) führte. — Andere Münchener Bühnen sind: Das Theater am Gärtnerplatz (1865

eröffnet, 1871—1878 königlich, in den 80er Jahren durch die Gastspiele seines vortrefflichen Ensembles, das unter Leitung des Hofschauspielers Max Hofpaur Dialektstücke zur Ausführung brachte, in ganz Deutschland bekannt geworden), das Deutsche Theater, das Volkstheater und das Münchener Schauspielhaus.

(Vgl. F. Grandauer, Chronik des königl. Hof- und Nationaltheaters in München. 1878; K. von Perfall, Ein Beitrag zur Geschichte der königl. Theater in München. 1894.)

50) Das Dresdener Hoftheater glänzte früher namentlich durch die italienische Oper, die erst 1832 nach einem erbitterten Kampf mit der 1817 eingeführten deutschen Oper geschlossen wurde. 1824—1862 war Wolf Adolf von Lüttichau Generaldirektor, der Ludwig Tieck und später Eduard Devrient und Gutzkow als Dramaturgen anstellte, dem Ensemble durch eine Reihe berühmter Namen — Karl und Emil Devrient, Julie Gley-Rettich, Friedrich Wilhelm Porth, Marie Bayer-Bürck, Bogumil Dawison, Karl Sontag, Pauline Ulrich u. a. — einen besonderen Glanz verlieh, im übrigen aber durch allzu große Nachgiebigkeit gegenüber den Bühnensternen das Dresdener Hoftheater zum Tummelplatz einer wüsten Virtuosenwirtschaft machte. — Neben den beiden Hofbühnen — dem altstädtischen Opernhaus und dem neustädtischen Schauspielhaus — besteht seit 1871 noch das Residenztheater.

(Vgl. R. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. 1877; M. Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861—1862.)

51) Die glänzende ältere Theatergeschichte Hamburgs, soweit sie für die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst von Bedeutung war, ist oben an verschiedenen Stellen behandelt worden. Im 19. Jahrhundert hat Hamburg eine führende Stellung in Theaterdingen nicht mehr eingenommen, wenn auch die Geschichte seines Stadttheaters und Thaliatheaters, sowie des neueren Carl-Schultze-Theaters mancherlei Bemerkenswertes bietet, das über ein rein lokalhistorisches Interesse hinausgeht. In den Jahren 1827—1837 wirkte hier als Direktor des Stadttheaters Friedrich Ludwig Schmidt, der als Bühnenleiter und Schauspieler seinerzeit hohe Achtung genoß und dessen dramaturgische Schriften noch heute von Wert sind. Er war es, der Kleists „Zerbrochenen Krug" zuerst zu Ehren gebracht hat. Während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war der Lenker der Hamburger Bühnenschicksale der bekannte Charles Schwartzenberger (genannt Chéri) Maurice (1805—1896), ein nach Deutschland übergesiedelter Franzose, der in Hamburg erst ein kleines Sommertheater leitete, dann 1843 das Thaliatheater eröffnete, dessen Direktor er, anfangs mit wechselndem Glück, dann mit glänzendem Erfolge, bis zum Jahr 1885 blieb. Später (1893) war er nach dem Tode seines Sohnes

und Nachfolgers noch einmal genötigt, die Leitung der Bühne in seine Hand zu nehmen, bis das Thaliatheater 1894 an den Hofrat Pollini verkauft wurde. Trotz vielfacher Repertoirebeschränkungen, die dem Thaliatheater zugunsten des Stadttheaters von den Behörden auferlegt wurden, hatte sich die Bühne unter der Leitung von Maurice einen bedeutenden Ruf erworben. Künstler wie Heinrich Marr, Friederike Goßmann, Lina Fuhr, Charlotte Wolter, Marie Niemann-Seebach, Carl Mittell zählten zu den Mitgliedern ihres Ensembles. — Neben dem Stadt- und dem Thaliatheater genoß das Carl Schultze-Theater wegen seiner plattdeutschen Komödien eine besondere Berühmtheit. In seinem Ensemble wirkten während der 60er und 70er Jahre die bekannte komische Alte Lotte Mende und deren Partner, der Komiker und Väterspieler Heinrich Kinder. — Seit 1900 besitzt Hamburg außer den genannten Theatern noch das unter Leitung des Freiherrn Alfred v. Berger stehende Deutsche Schauspielhaus. (Vgl. J. F. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. 1794; Uhde, das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. 1899; A. Schönwald, das Thalia-Theater in Hamburg 1843—1893. 1893.)

52) Leipzig, dessen ältere Geschichte ebenso ruhmreich gewesen ist, wie die Hamburgs, besaß bereits seit 1766 ein festes Theatergebäude (das noch heute bestehende „Alte Theater"). Aber es mangelte lange an einer stehenden Truppe. Zu den Zeiten der Neuberin, Schönemanns und Kochs bereiste die betreffende Gesellschaft immer noch eine große Anzahl anderer Städte und später mußte man sich wenigstens noch mit Dresden in Besitz und Genuß eines Theaters teilen. Endlich, 1815, wurde diese Angelegenheit dem König vorgetragen und es erfolgte 1816 die Genehmigung zur Gründung einer eigenen Bühne. Der Rat ernannte ein Komitee, das die neue Anstalt ins Leben rufen sollte, und man bildete einen Theaterverein, der die Kosten zu der notwendigen Erweiterung des Gebäudes zusammenschoß und dafür das Recht erhielt, das Theater auf zwölf Jahre zu verpachten. Die Pacht übernahm der Sachsen-Koburgische Hofrat Dr. Carl Theodor Küstner, der das Leipziger Stadttheater von 1817—28 leitete. Dann bewilligte die sächsische Regierung den Antrag des Leipziger Rats und stellte das Stadttheater auf einige Jahre (1828—32) als Hoftheater-Unternehmen unter die Leitung der Dresdner Generaldirektion. Allerhand ungünstige Umstände — Revolution, Choleragefahr, Handelskrisen — schwächten in dieser Zeit den Theaterbesuch ungemein und nötigten den Hof zu bedeutenden Zuschüssen. 1832 übernahm Friedrich Sebald Ringelhardt die Direktion und führte sie bis 1844. Der berühmte Heldendarsteller Wilhelm Kunst, der Charakterspieler Karl Baudius (als Napoleon, Friedrich d. Gr. usw. bekannt), das Komiker-Dreiblatt Leberecht Berthold, Max Ballmann und Albert Lortzing (der Komponist), Ludwig Dessoir (als jugendlicher Held

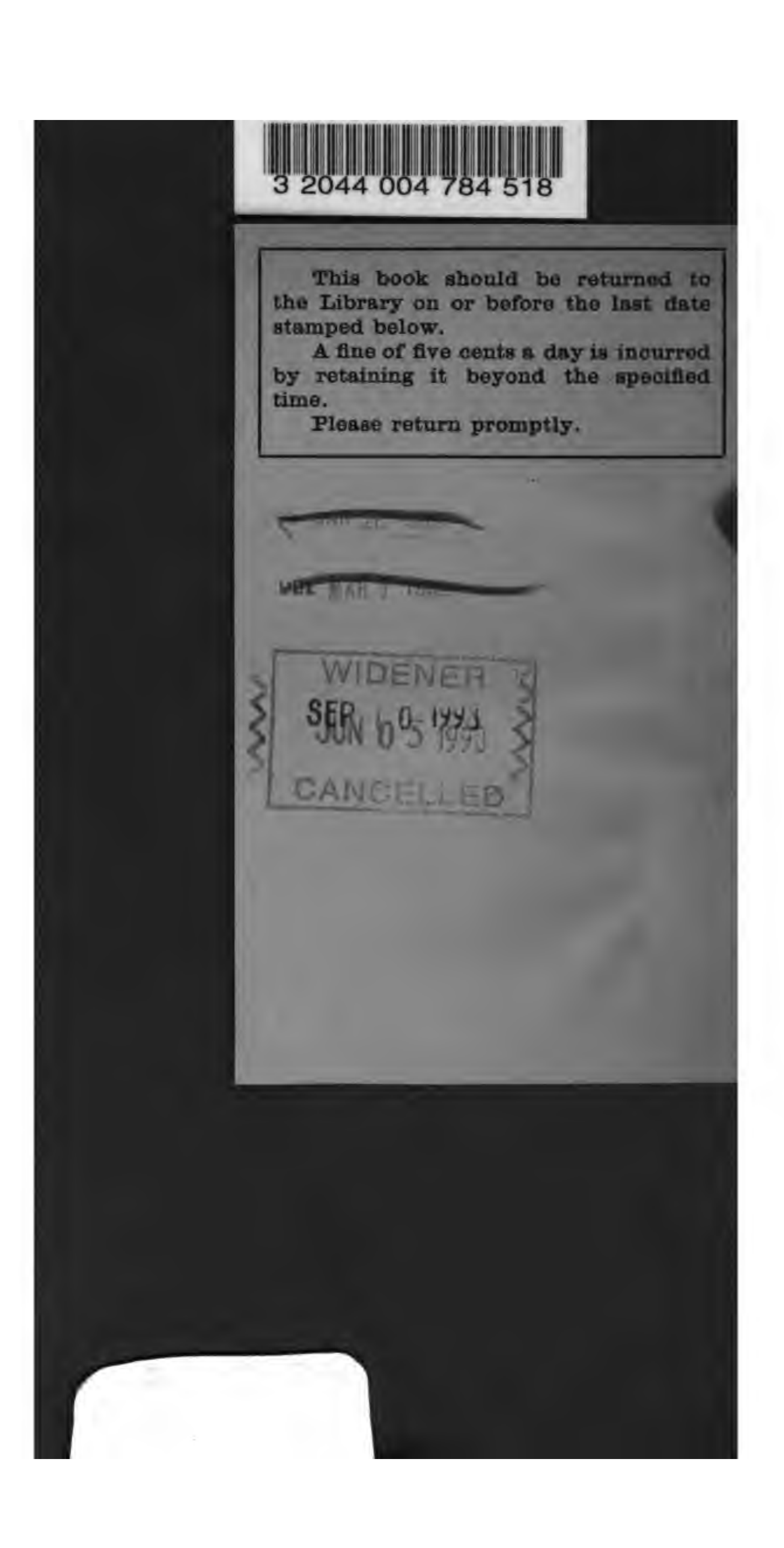
und Liebhaber) gehörten unter Ringelhardt dem Leipziger Ensemble an. 1844—48 war ein Dr. med. Carl Christian Schmidt Leiter des Stadttheaters. Die Bedeutung seiner Direktion lag in der Anstellung Heinrich Marrs als Oberregisseur des Schauspiels und in den epochemachenden Aufführungen Gutzkowscher, Laubescher und Freytagscher Dramen. Die Ereignisse des Jahres 1848 gaben der Direktion Schmidt den Todesstoß. Die Gesellschaft spielte eine zeitlang unter Schmidts Oberleitung, dem ein artistisches und Finanz-Komitee beigegeben war, auf eigene Rechnung. 1849—64 hatte Rudolf Wirsing die Direktion. Es folgten dann: 1864—69 Theodor Witte, unter welchem das Neue Stadttheater 1868 eröffnet wurde; 1869—70 Heinrich Laube; 1870—76 Friedrich Haase, der bekannte Virtuose, der die Bühnenleitung zum großen Teil dem stellvertretenden Direktor Ferdinand von Strantz überließ, so daß die Leipziger sagten: „Der Direktor ist nie zu sprechen, entweder ist er auf Gastspielreisen, oder er läßt sich photographieren"; 1876—82 Dr. August Förster, neben dem als Operndirektor Angelo Neumann wirkte; und seit 1882 Max Staegemann. — Neben den beiden Stadttheatern wurde 1874 das Carola-Theater eröffnet.

(Vgl. Heinrich Blümner, Geschichte des Theaters zu Leipzig. 1818; Emil Kneschke, Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. 1864.)

53) Die „Mustervorstellungen" Dingelstedts fanden im Sommer 1854, bei Gelegenheit der großen allgemeinen Industrie-Ausstellung in München statt. Es wurden folgende Stücke gegeben: „Die Braut von Messina" von Schiller, „Minna von Barnhelm" von Lessing, „Nathan der Weise" von Lessing, „Faust" von Goethe, „Emilia Galotti" von Lessing, „Egmont" von Goethe, „Maria Stuart" von Schiller, „Kabale und Liebe" von Schiller, „Clavigo" von Goethe, „Der zerbrochene Krug" von Kleist. Unter den Mitwirkenden finden sich folgende berühmte Namen: Julie Rettich (Wien), Emil Devrient (Dresden), Hendrichs (Berlin), Anschütz (Wien), Laroche (Wien), Döring (Berlin), Amalie Haitzinger (Wien), Liedtke (Berlin), Marie Seebach (Hamburg), Friedrich Haase (München).

Register.




3 2044 004 784 518
This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
WIDENER
CANCELLED

